

**o corpo que produz**



Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Trabalho Final de Graduação  
jun/2017

## **o corpo que produz**

UMA VISTA DO CANTEIRO ATRAVÉS DA DANÇA

**Agnes Rumi Hanayama**

Orientação: Profa Dra Vera Pallamin

Orientação Metodológica: Profa Dra Raquel Rolnik

Orientação Audiovisual: Rose Moraes Pan

*Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os  
sonhos do mundo.*

*Tabacaria*  
Álvaro de Campos, in "Poemas"  
Heterónimo de Fernando Pessoa



# **agradecimentos**

À minha orientadora Vera Pallamin, que me incentivou e acreditou nas minhas ideias. Obrigada pelo cuidado e pela orientação sempre precisa.

Ao meu querido amigo e grande bailarino Ricardo Januário pelo companheirismo, pelo apoio, pela força, pela energia, pela paciência, por estar comigo durante todo o processo do trabalho.

Ao companheiro de todos os momentos, João, por me conceder a ideia do trabalho e pelos anos todos da fau.

À querida Keka, por sempre encontrar tempo para me ouvir e me ajudar.

À Raquel, pela orientação metodológica que foi fundamental para o andamento do trabalho.

À Rose Pan, pelo apoio, pela paciência e por acreditar que ia dar certo.

À meu pai, que mesmo sem saber o que eu estava fazendo, acreditou em mim e produziu todas estruturas que subiam e desciam os tijolos. Obrigada por estar sempre presente.

À minha mãe, por apoiar todos os meus projetos e sempre acreditar em mim.

À Giulia, pela ajuda de contatos de canteiros, pela presença, pelo apoio e pela energia.

À Julia Boreli e a Assessoria Técnica Ambiente pelas visitas ao canteiro da cidade tiradentes.

À Nina, por todas as consultorias de tfg e pela companhia maravilhosa.

À Pri Endo, por todas as conversas, pela amizade e pela ajuda constante.

Ao João Guilherme, pela consultoria de planejamento de vídeo.

Aos amigos maravilhosos - Pietro, Bruno, Renan, Frank, Zé, Rodriguinho, Paula, Lari, Ingrid, Mari, Michele, Chu - por acreditarem na ideia e participarem da performance.

Ao Nicolas e ao Luisinho por, mesmo estando na correria de tfg também, participaram da performance e deram dicas incríveis para o trabalho.

Ao querido Rodrigo Biondi, por vir até São Paulo para ouvir a ideia do tfg e dizer que daria certo.

À Lisa, pelas conversas e dicas maravilhosas.

Ao primo Massaru, por me inspirar a cursar a FAU e pelo apoio.

Ao Lisandro, pela ajuda de design gráfico

Ao pessoal do videofau - Diógenes, Rodrigo e Toninho - pela gravação, ajuda, apoio, risadas e cafés.

À Rosana, da comunicaçãofau, pela autorização de uso do espaço da FAU e pelo apoio.

**resumo** *abstract*

O trabalho em questão tem como tema a exploração dos operários no canteiro de obras, com foco na submissão do corpo ao trabalho. Este tema é elaborado como uma vídeo-performance sendo baseado, conceitualmente, nos escritos de Sérgio Ferro e no trabalho corporal de Pina Bausch. Desse modo, este Trabalho Final de Graduação tem como principal objetivo trabalhar dimensões de visibilidade dessa exploração por meio dos enfoques poético e crítico.

**palavras-chave:** exploração, trabalho, canteiro de obras, corpo, arquitetura, Sérgio Ferro, dança

*The work in question has as its theme the exploitation of workers at the construction site, focusing on submission of the body to work. This theme is elaborated as a video-performance being based, conceptually, in the writings of Sérgio Ferro and in the corporal work of Pina Bausch. In this way, this Final Graduation Work has as main objective to work dimensions of visibility of this exploration through the poetic and critical approaches.*

**keywords:** exploration, work, construction site, body, architecture, Sérgio Ferro, dance

- 12** introdução
- 15** vídeo-performance
- 18** arquitetura e Sérgio Ferro
- 47** dança e Pina Bausch
- 59** processo criativo
- 62** considerações finais
- 64** referências bibliográficas
- 68** imagens
- 72** anexos



# introdução

*A história do trabalhador, enquanto sujeito social, poderia emprender o que nos deixa - fossem outras as condições de produção. Se a sociedade e a arte escapassesem da burguesia, nos muros haveria mais ocasião para seu exame que em muitas telas. Mas, como ensina Adorno, enquanto o trabalho for desencontro programado, só o fechamento radical e abafante da arte guarda a esperança de um outro trabalho. Para que possamos aproveitar sua experiência, entretanto, é conveniente estudá-la não como vestígio de artesanato ou como molde, mas como espécie de índice negativo da luta de classes na produção, por deixar de lado a divisão do fazer e do pensar, as séries hierárquicas, o parcelamento fundamental para a dominação.*

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho.** In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 149

O trabalho em questão tem como tema a exploração dos operários no canteiro de obras, com foco na submissão do corpo ao trabalho. Este tema é elaborado como uma vídeo-performance sendo baseado, conceitualmente, nos escritos de Sérgio Ferro e no trabalho corporal de Pina Bausch. Desse modo, este Trabalho Final de Graduação tem como principal objetivo trabalhar dimensões de visibilidade dessa exploração por meio dos enfoques poético e crítico.

No cenário contemporâneo capitalista, a arquitetura consolidou-se como mercadoria. Sua consecução está amplamente ligada à ação do fetichismo, à extração da mais-valia e à exploração do trabalho. O intuito deste TFG é, desse modo, voltar-se para distintos modos nos quais se produz e reproduz o fetiche da arquitetura nas relações sociais envolvidas no canteiro, transfigurando-se tal compreensão na elaboração de uma vídeo-performance.

O método de criação corporal foi inspirado no processo criativo de Pina Bausch, bailarina, coreógrafa e diretora, que foi pioneira na dança contemporânea e é conhecida por ter desenvolvido a dança-teatro.

A ideia é, portanto, perceber o gesto do cotidiano do operário no canteiro de uma outra maneira. Articulando-se a linguagem da Pina Bausch, nossa apreensão dos gestos técnicos adquirirem significação estética crítica. Com isso, o trabalho se dedica a operar dimensões da visibilidade da produção da arquitetura pelo corpo e seus dispositivos, na tentativa de restaurar aspectos que são perdidos ou apagados.



**vídeo-performance**







# arquitetura e Sérgio Ferro

## ESCOLHA PELO SÉRGIO FERRO

Para um aprofundamento crítico perante o tema deste trabalho, foram estudados os escritos do Sérgio Ferro. Isso se deu pelo fato de ele ser um dos críticos que deram visibilidade a assuntos referentes à exploração do trabalho dos operários e à arquitetura-mercadoria que a crítica convencional costuma não comentar. Para muitos, as denúncias de Sérgio imobilizavam a prática do desenho arquitetônico, entretanto, o que ele sempre afirmava é que precisamos de uma “prática transformadora”.

Uma prática informada e transformadora precisa ultrapassar o mundo das aparências, da naturalidade e do senso comum. A construção de uma consciência avessa ao conformismo é a única capaz de tornar-se força

motoria de uma práxis consequente e fundamentada. O conhecimento da realidade do canteiro e da teoria crítica, ao invés de inibir, impulsiona a ação afirmativa de uma prática apoiada no entendimento da sociedade contemporânea e de suas contradições.<sup>1</sup>

Para Sérgio Ferro:

O que hoje concentra todas as desgraças do mundo operário (o canteiro heterônimo da construção - os mais baixos salários, a mais longa jornada de trabalho, as mais altas taxas de acidentes e de doenças do trabalho etc.) pode tornar-se já o lugar de uma das mais belas expressões do espírito, da comunidade livre.<sup>2</sup>

É no canteiro e diante do corpo que trabalha, individual e coletivamente, que se pode pensar espacial e visualmente sobre os movimentos, repetições, cadências e etapas que envolvem diretamente a prática, na arquitetura, do processo de “apropriação pelo capital de todos os meios materiais de produção e a transformação da força-de-trabalho obrigatoriamente em mercadoria”<sup>3</sup>.

A subordinação do trabalho vivo, consequência da troca, posta pelo processo produtivo, desmascara a paz igualitária do ato jurídico: o intercâmbio ‘justo’ entre trabalho e capital mostra-se como exploração desavergonhada da força-de-trabalho pelo capital. O momento concreto dessa inversão entre a aparência justa da troca e a desigualdade que pressupõe, este salto entre a equidade abstrata e a subordinação efetiva seria revelador demais para aparecer sem mais. Em geral, o zoneamento territorial e a fortificação quase militar das unidades de produção afastam da vista da coletividade

1 FERRO, Sérgio. Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 30

2 Idem, p. 30

3 FERRO, Sérgio. Sobre a anormalidade como norma. Revista Móbile, no, 1, junho 2014, p. 42.

essa passagem à verdade. Mas a construção não pode ser isolada em zonas especiais. Ela necessariamente espalha-se pela cidade.<sup>4</sup>

Como explica Pedro Arantes, o canteiro é entendido “como um lugar importante na luta de classes, na extração de mais-valia e na alienação do trabalho, local onde se forma e se dá forma ao fetiche da mercadoria-arquitetura”<sup>5</sup>.

A mercadoria, para continuar seu reinado, esconde o que é e toma emprestado o que não é. Esconde as relações humanas de que é pura intermediária e faz parecer as relações humanas como consequência de sua autônoma movimentação. Adquire ares de independência. O valor, reflexo do trabalho social genérico, se transforma em sua propriedade intrínseca.<sup>6</sup>

É esta inversão que alimenta o sistema e faz o valor e suas leis surgirem de forma natural sem passar pelas relações humanas. A mercadoria busca, portanto, esconder qualquer resquício de ação humana. “Mesmo difuso e frequentemente atabalhado, o registro das mãos do operário incomoda a periclitante paz do consumidor, cria problemas de consciência, pois levanta perguntas a respeito dos anônimos e repelidos autores do tesouro apropriado.”<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Ibid, p. 43

<sup>5</sup> FERRO, Sérgio. Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 14

<sup>6</sup> FERRO, Sérgio. A produção da casa no Brasil. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 81

<sup>7</sup> Idem.

E isso é absolutamente daninho ao sistema. Num tempo em que as coisas definem o homem, revelar que as coisas encobrem relações humanas é subverter a ordem. **Há que apagar** o trabalho revelador, e para isto nada melhor que o trabalho inútil, **o revestimento**. A essência do revestimento é magnificamente adaptada: nele o homem operário está ausente, só comparece a força de

trabalho abstrata a depositar valor nos materiais inúteis. Necessidade, carência, finalidade objetiva, estes móveis de trabalho humano significativo já faltavam na sua produção. A palavra mesma diz: **revestir**; cobrir o que já está completo, **mascarar**. Ou a outra, acabamento, com suas ressonâncias fúnebres. O revestimento que fantasia cada classe de suas aspirações é o mesmo que encobre as marcas das razões que fundamentam a mascarada: a alienação do produto da força do trabalho alienada.<sup>8</sup>

A manufatura da construção civil permanece, ainda, por conta da possibilidade de aumentar a taxa de mais-valia da produção. Como entendimento dessa lógica, Sérgio Ferro esclarece:

O grau de exploração do trabalho varia pouco de setor para setor de produção numa região. Em compensação, varia enormemente a taxa de lucro em função das diferentes composições orgânicas dos capitais investidos em setores diferentes e de seu respectivo tempo de rotação. Alta composição orgânica implica em pequeno capital variável relativo e, portanto, em pequena taxa de lucro.

Ao contrário, baixa composição orgânica implica em capital variável relativo maior, e consequentemente em maior taxa de lucro. Entretanto, essas diferenças pouco aparecem na prática. Já que ocorre contínua compensação das diferentes taxas de lucro, de tal modo que qualquer capital parece “produzir” a mesma taxa de lucro, independentemente de suas composições orgânicas. Ora, a alta composição orgânica do capital é consequência, através da alteração de sua composição técnica, do progresso dos meios de produção, quando a imobilização de parte do capital constante (fixo) em máquinas é elevada, como o corolário necessário ao

<sup>8</sup> Ibid. p. 82 [grifos acrescidos]

aumento do volume (e da massa de valor) de matéria-prima, associado à diminuição relativa da mão-de-obra empregada. Como vimos, o avanço tecnológico é quase inevitável na indústria não monopolista - o que acarreta, portanto, uma tendência geral do capital industrial para o aumento de sua composição orgânica, atingindo seu limite na automação quando, na realidade, o capital não mais "produz" mais-valia, isto é, lucros. Ora, esta tendência inevitável, lei automática e obrigatória do capital industrial, leva ao pesadelo maior do capitalista: a lei da tendência decrescente da taxa de lucros. Aumento da composição orgânica, diminuição relativa da força de trabalho comprada, diminuição relativa da mais-valia produzida e queda da taxa de lucro.<sup>9</sup>

Com isso, entende-se que ao elevar a quantidade de máquinas, a taxa de lucro tende a diminuir. O setor da construção civil ainda possibilita que a mão-de-obra operária esteja muito presente, o que permite o aumento da taxa de lucro e, consequentemente, o aumento da exploração da força de trabalho. Por isso, dentro da lógica capitalista, a mão-de-obra operária continua sendo mais vantajosa.

No cenário contemporâneo capitalista, a arquitetura consolidou-se como mercadoria. Sua consecução, está amplamente ligada à ação do fetichismo, à extração da mais-valia e à exploração do trabalho. Com isso, de forma a organizar o andamento prático do trabalho, foram delineados cinco núcleos: **a cadeia produtiva; a alienação e o fetiche; o revestimento; a economia x a qualidade; e, o desenho.**

<sup>9</sup> Ibid. p. 98



*(A heteronomia) Não inclui lei escolhida e assumida, razão própria: é determinado por ausentes que, de algum ponto da sequência de heteronomias, impõem a cada um o movimento separado. Diminuída a distância, perdida a imagem de concatenação endógena, o movimento mostra que é movimento de quase ensimesmados teleguiados, desenha uma espiral cujo nó interior é a solidão pendurada a uma vontade distante. Incoerentemente, ainda dessa distância menor, a ação conta passividade. O objeto à procura de corpo, o modo e a cadência de sua incorporação são dados como que celestes, despejados das alturas dos artistas, dos proprietários, dos sábios. Como barra, interpõem-se entre operário e operário, entre equipe e equipe, entre sujeito e sua força de nascer, retendo somente o programado ato - assim falho.*

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho.** In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 117

## A CADEIA PRODUTIVA

Os canteiros de obra, em geral, mantêm uma estrutura de organização heterônoma, isto é, as ações dos operários são definidas fora do canteiro. “O canteiro é só ação”<sup>10</sup>. As ações são conectadas, de modo a seguirem a lógica: o que um faz, complementa o próximo, seguindo sempre uma ordem precisa.

A hierarquia entre operários apresenta-se como meio de organização do trabalho, mas é ela, também, que aumenta a rigidez das tarefas e a competição entre os trabalhadores. Uma vez que as funções dentro do canteiro seguem essa divisão de tarefas, o operário, pouco determinante, não tem a posse dos meios de produção e, além disso, a forma da produção, que deve se ajustar com sua habilidade, acaba implicando a sua alienação quanto ao produto.<sup>11</sup>

Assim, unidade de serviço e a separação entre equipes, presentes na manufatura da construção, são noções que, de certo modo, resultam em inúmeros desencontros devido ao isolamento das várias etapas do processo de construção:

os colocadores de portas e peças que deterioraram o revestimento, o qual, por sua vez, bloqueia as esperas deixadas por eletricistas e encanadores, os quais são obrigados a reabrir as paredes erguidas pelos pedreiros... No canteiro, cada etapa deve ser executada de uma só vez e pressupõe outra anterior acabada: **a simultaneidade raramente é permitida** (salvo se a intenção da simultaneidade é acelerar a sucessão - é comum, por exemplo, fazer intervir uma equipe

<sup>10</sup> FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006 p. 117

<sup>11</sup> FERRO, Sérgio. A produção da casa no Brasil. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp. 93

antes que outra tenha esgotado seu tempo previsto e, portanto, sua tarefa. Assim, a segunda é apressada pela primeira, cujo tempo também contado já corre. Dupla vantagem: redução do tempo global e **criação de hostilidade entre equipes**).<sup>12</sup>

A manufatura exige que o trabalhador tenha destreza, habilidade, presteza e quantidade de esforço compatíveis com a unidade de produção. O trabalhador coletivo, núcleo da produção, é forçado a trabalhar coletivamente em equipes pré-determinadas. Os processos mecânicos e automáticos são mantidos no ofício sem que se tenha qualquer manutenção. Preserva-se ainda a condensação de gestos e de procedimentos do trabalho: “a repetição do mesmo gênero de operações miúdas no interior das equipes, às quais cabe o mesmo tipo de serviço sempre na imobilidade quase secular do canteiro, dispensa ao conhecimento a busca de generalidade. As equipes, e mais ainda o trabalhador, são acantonadas em tarefas limitadas, reduzidas a uma área estreita.”<sup>13</sup>

Tecnicamente esgarçado entre a autonomia nem sempre leve do artesão e a oca disponibilidade do trabalhador industrial, o trabalhador manufatureiro parece servo de seu ramo produtivo. Em particular, o conflito entre um certo orgulho “profissional” e as pressões da organização do trabalho, abafado sob a ameaça constante de desemprego no setor, gera uma violência típica do comando que recorda a da servidão. O enrijecimento da organização ante o subjetivismo de suas partes provoca tensões permanentes [...]”<sup>14</sup>

12 FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 116 [grifos acrescidos]

13 Idem. p. 115

14 Idem.

O operário não se permite pensar, porque não pode

pensar. Os planos, os cronogramas, a hierarquia e a exigência de fora do canteiro geram uma pressão tão grande, que é preciso agir sem pensar. De certo modo, isso causa um “movimento de desqualificação do trabalho na construção”.<sup>15</sup>

**Os gestos e procedimentos do trabalho não estão exteriorizados na máquina: são homens que os carregam na sua carne, na sua experiência.** Por outro lado, entretanto, esses mesmos homens vêem seu trabalho espicaçado em momentos absurdos sob o comando alheio e devem, a quem compra sua força de trabalho, um comportamento de oligofrênicos. A inabilidade de nossa exposição nos obriga a seguir um lado e, depois, o outro: o salto constante seria fatigante. Mas tal é o ritmo exigido do canteiro. Em cada passagem, a oposição entre a ancoragem subjetiva do saber prático e o desmembramento do trabalho manufatureiro está presente. **A separação polimórfica não tem data e sua reabertura sem tréguas alimenta cotidianamente a produção enquanto processo de valorização e reprodução do capital.**<sup>16</sup>

A manutenção da manufatura da produção do espaço acaba trazendo ainda ameaças e riscos com a quantidade e qualidade das relações entre operários. Eles são impedidos de unir-se. Aplica-se, como precaução, a sucessão das equipes separadas, para que o ocorra o mínimo de ações simultâneas. A estrutura de equipes bem divididas procura enfraquecer qualquer tentativa de união, com mecanismos como:

15 Ibid. p.131

16 Ibid. p.118 [grifos acrescidos]

(a) **quase individualização dos salários** (multiplicidade de taxas horárias, variação do número de horas,

horas suplementares irregulares, faltas, taxas de produtividade, prêmios... a lista é inesgotável); dispersão espacial; **rotação entre canteiros**; qualificação extremamente complexa apesar de achatada (oito níveis para os empregados em alvenaria e concretagem na França); hostilidade promovida pela superposição dos tempos de trabalho; a hierarquia sempre exasperada... etc. etc. A direção do canteiro estimula a separação com orientações que reclamam acrobacias para caberem na “racionalização” tecnológica. Um populismo teatralizado tenta imagem inversa de companheirismo “profissional” - mas sua hipocrisia se denuncia ao menor contratempo. Quase que a teatralidade mesma já assinala o que quer esconder: **muita cola trai a rachadura**.<sup>17</sup>

A segregação entre os trabalhadores começa com a posse da informação: “Código é coisa de comunicação, mas também de exclusão. Seu uso lembra inevitavelmente a guerra, e o inimigo é o excluído.” Os arquitetos e engenheiros, privilegiados, guardam consigo a “totalidade das informações e ordens que são codificadas”. Sendo que algumas delas não são nem direcionadas ao canteiro. Desse modo, o mestre de obras dispõe somente das informações que chegam à obra, mas que já são mais que o restante da hierarquia dos trabalhadores. O servente, fim da cadeia, só recebe ordens orais sem nenhum poder de questionamento. “Ora, é sabido mesmo pelos organizadores da produção que a ‘democratização’ da informação contribui para eliminar várias dificuldades de coordenação do trabalho. Mas, no canteiro, há conflito frequente entre o aprofundamento da dominação e o acréscimo da exploração. Mesmo se a finalidade da dominação é a exploração.”<sup>18</sup>

17 Ibid. p.124 [grifos acrescidos]

18 Ibid. p.131

Com isso, as partes que cabem ao trabalhador coletivo acabam regidas pela divisão e organização do trabalho, comprimidas pelo desenho que ordena as ações sem questionamentos. A fim de impedir a percepção de responsabilidade dos autores da separação na estrutura da manufatura, o revestimento e o volume se manifestam. Mesmo que isso cause um estranhamento com relação ao produto final para os operários.

Assim, se volume e revestimento (e mais) figuram o inverso da prática cotidiana dos canteiros, se a série das categorias totalizantes esconde a separação que engendra, tais oposições se apóiam num terceiro termo que, na sua forma mais geral, é a luta cotidiana de classes no canteiro. Se a luta é oposição imediata, ela mantém, enquanto dura, o que opõe: **o trabalho separado**, de um lado; de outro, o poder separador, inicialmente uno, **o capital**. Mas mantém contaminado cada oposto com seu inverso, em escorregadias transações, fazendo mais complexa a oposição - por exemplo, injetando o poder separador como enchimento nos intervalos do separado.<sup>19</sup>

Quanto mais se tentar separar a base da produção, maior será o agravamento da luta de classes e o aprofundamento da técnica de dominação:

A unidade “suprimida” reaparece com o mesmo vigor investido para sua “supressão”. Mas, se reaparece - e se é a mesma invertida, o inverso da mesma -, reaparece cindida, já que o inverso da unidade é a cisão. Os que a assumem não a assumem como um dos pólos da lei de seu próprio poder. Assumem o momento da unificação do separado na base da produção como papel

19 Ibid. p.134 [grifos acrescidos]

"objetivamente" dado. Não se reconhecem na cisão que introduzem pela exclusividade de seu poder - e que denegam, vimos. Inevitavelmente, de pólo de unificação passam a campo de manifestação dos "universais" separados. Cada pólo da força constituída pelas relações de produção dominantes, isolado irreconciliavelmente de seu oposto, cai na fascinação de seu contrário abstrato. Já notamos que o "um" da base separada é o "bloco monolítico" dos partidos que, na oposição, não passam de imagem especular do que querem combater. Ora, o disperso inverso do "um" do comando - e que o dominará completamente em função das condições mesmas da cisão - será, repetimos, composto pelos "universais" separados.<sup>20</sup>

Desse modo, a separação dos trabalhadores em equipes pequenas e "trabalhadores parcelados" nada mais é do que uma condição para a dominação. No entanto, para que seja mais rentável, ou melhor, que a mais-valia relativa aumente,"os poros devem ser ocupados, o separado é adensado". Reafirmando o poder, estando entre os atritos provocados, como sede da reunificação."Entretanto, mantido o corte que instaura a luta entre o trabalho vivo e o trabalho morto apropriado, a reunificação não pode evitar sua submissão ao inverso de si mesma, aos 'universais' separados. Plasticamente, há império dos 'conceitos representativos' ou, em outra linguagem ainda, da rede dos significantes fundamentais.<sup>21</sup>

20 Ibid. p.137

21 Idem.

*Tá vendo aquele edifício,  
moço?  
Ajudei a levantar  
Foi um tempo de aflição  
Eram quatro condução  
Duas pra ir, duas pra voltar*

*Hoje depois dele pronto  
Olho pra cima e fico tonto  
Mas me vem um cidadão  
E me diz desconfiado  
"Tu tá aí admirado?  
Ou tá querendo roubar?"  
  
Meu domingo tá perdido  
Vou pra casa entristecido  
Dá vontade de beber  
E pra aumentar meu tédio  
Eu nem posso olhar pro prédio  
Que eu ajudei a fazer*

*Tá vendo aquele colégio,  
moço?  
Eu também trabalhei lá  
Lá eu quase me arrebenta  
Fiz a massa, pus cimento  
Ajudei a rebocar*

*Minha filha inocente  
Vem pra mim toda contente  
"Pai, vou me matricular"  
Mas me diz um cidadão  
"Criança de pé no chão  
Aqui não pode estudar"*

*Essa dor doeu mais forte  
Por que é que eu deixei o  
norte?  
Eu me pus a me dizer  
Lá a seca castigava  
Mas o pouco que eu plantava  
Tinha direito a comer  
Tá vendo aquela igreja, moço?  
Onde o padre diz amém  
Pus o sino e o badalo  
Enchi minha mão de calo  
Lá eu trabalhei também*

*Lá foi que valeu a pena  
Tem quermesse, tem novena  
E o padre me deixa entrar  
Foi lá que Cristo me disse  
"Rapaz deixe de tolice  
Não se deixe amedrontar  
Fui eu quem criou a terra  
Enchi o rio, fiz a serra  
Não deixei nada faltar  
  
Hoje o homem criou asa  
E na maioria das casas  
Eu também não posso entrar  
Fui eu quem criou a terra  
Enchi o rio, fiz a serra  
Não deixei nada faltar  
Hoje o homem criou asas  
E na maioria das casas  
Eu também não posso entrar*

*CIDADÃO  
Zé Ramalho*



## A ALIENAÇÃO DO TRABALHO E O FETICHE

Para permitir que o sistema se mantenha como é, a fusão da forma mercadoria e a sua "a-historicidade" provoca ocultações, de modo que as leis e o valor das coisas existam como propriedades naturais e desconsideram as relações humanas que delas fizeram parte. De outro modo, a mercadoria faz de tudo para não revelar que é fruto de trabalho humano, e mantém a aparência de objetos que provenham da natureza ou de processos industriais, sem sinais de presença humana.<sup>22</sup> O registro de qualquer mão de operário incomoda o consumidor pelo fato de trazer à tona questões sobre aqueles que, de fato, produziram o objeto e são anônimos da relação de autoria.

A razão encontra-se na adequação dos meios e das finalidades, a confusão entre técnica de dominação e técnica de produção tende a aumentar. Ao invés de gerar uma sequência de aprendizagens, um aprofundamento do saber, gera uma paralisia do entendimento. O que determina, sem dúvida, uma técnica de dominação e não uma técnica de produção.<sup>23</sup> Gerando, com isso, um trabalho alienado, com uma consequente alienação do produto.

No canteiro, o cerne do trabalho encontra-se nos homens que possuem os gestos e procedimentos gravados pelo exercício coletivo contínuo. Essa prática poderia ser devidamente reconhecida, no entanto, o que acontece é seu sistema de corrosão.

22 Ibid. p.137

23 FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 126

(Uma vez que,) para substituir, essa reserva de domínio

formal do capital, para vencer sua fragilidade crônica, deve continuamente enfraquecer os que a sustêm.

A corrosão da prática depositada na força de trabalho da construção, entretanto, não pode chegar a rompê-la totalmente. A defesa, mesmo mórbida, sabe que será inútil desembocar no suicídio. **Ora, o controle direto do corpo e de seus movimentos, a separação física, apesar de comporem os meios privilegiados para a exploração, são insuficientes para garantir a segurança (o ideal seria a conivência) desejada.**

Portanto, se a submissão total é inviável, mas o gesto submissivo indispensável, por que não tentar uma lobotomia um pouco menos grosseira, uma afemia operária sem laringotomia? Caminhos mais insinuantes, menos esperados, mas talvez mais persistentes. Instalar hiatos, diáfanos, censuras quase elegantes... São conhecidos os instrumentos adequados para talhar tão manhosamente: são os do gosto, da harmonia, da linguagem. Para esquizoidar uma cabeça, dar-lhe forma de cebola, romper ligamentos, nada melhor que a injeção de seu mistério serviçal: afinal, toda teofanía paralisa, **fulmina as reivindicações de entendimento.**<sup>24</sup>

24 Ibid. p.126 [grifos acrescidos]

## O REVESTIMENTO

A justificativa para o uso de revestimento sempre aparece como tema de gosto e de estilo, mas na prática a questão é sobre segurança e ocultação. Na obra, é preciso calcular e prever os materiais e estruturas que farão o edifício ser construído e, além de tudo, é preciso esconder os rastros das marcas de trabalho e esforço do operário. Isso posto, entende-se que a discussão seja sobre não deixar que a mão, a inteligência e a sensibilidade do agente permaneça na obra.

A mercadoria esconde as relações de produção que a produziram e finge ser autônoma ou natural. O trabalho social genérico passa como algo intrínseco ao seu valor. "Proporcionalmente à perdição do sistema, introduzimos na forma mercadoria contorções para não mostrar que é produto de trabalho humano, para negar que é efeito e não causa."<sup>25</sup>

Para não questionarmos o sistema, para não lembrarmos que existiu a presença humana naquilo que foi comprado, é preciso apagar, revestir.

Por trás do revestimento, vimos, há sinais embaraçosos de sua indubitável presença. Mesmo diluído e atabalhoado, **o registro das mãos dos operários incomoda à periclitante paz do consumidor, cria problemas de consciência**, levanta perguntas a respeito dos anônimos e repelidos autores do tesouro apropriado. **E isso é daninho para o sistema.** Num tempo em que as coisas definem os possuidores, deixar aparecer que as coisas encobrem relações de exploração e violência

<sup>25</sup> Ibid. p.129

é subverter a ordem. **Há que apagar o trabalho revelador; mas, como para isso é necessário trabalho, nada melhor do que trabalhar com trabalho esvaziado.** Como o vazio tem parentesco com o gratuito, o roubo ricocheteia e cai em justa posse. A casca impessoal não entrava a apropriação despreocupada. O desrespeito pelo trabalho concreto na produção dos materiais de revestimento serve à respeitabilidade da propriedade. A palavra mesma já diz: **revestir, cobrir o que já está completo, mascarar.** Ou a outra, acabamento, com suas fúnebres associações, a recordar a hora morta que no capital sempre suga a hora viva. O revestimento que fantasia cada classe com cenário para suas aspirações emprestadas é o mesmo que encobre as marcas do esbulho que fundamenta a mascarada: a expropriação do produto da força de trabalho alienada.<sup>26</sup>

A razão para o uso dos revestimentos não é sua aparência, mas sua essência! É como uma máscara que esconde uma "face oculta do sistema". Por mais que se queira abstrair a hora social média do trabalho, a técnica de produção no canteiro ainda deixa sinais do seu trabalho.

A técnica simples da construção requer ainda em demasia a mão hábil, impede a crença agradável na ficção. Daí, contraditoriamente, o valor atribuído ao mais trágico dos operários da construção, aquele cujo inelutável destino é apagá-lo, ser um como se não fosse. Sua mão treinada, leve pela carga de muita sabedoria, acaricia até o polimento a superfície em que desaparece. Se reaparece, é como imagem virtual no espelho feito da lisura em que ficou. Nos casos ideais, lustra até um ponto em que mais um gesto faz mancha, mácula. **Realiza o protótipo de si mesmo se de qualquer vestígio de sua**

26 Ibid. p.130 [grifos acrescidos]

**presença fizer sujeira. Por habilidade refinada, joga sobre si a abjeção que limpa a consciência de quem viola.** Superfície desinfetada, mão auto-amputada, opróprio auto-gerado, hora de desrealização: valor na glória de sua quase encarnação. O mais trágico dos operários da construção, **o oficial do revestimento.**<sup>27</sup>

Com o desenvolvimento da obra, ficam ainda mais claras as contradições entre a realização e seu resultado. Os materiais, que sustentam a estrutura do edifício ou que revestem as paredes, permanecem depois que a obra é concluída. No entanto, o meio de produção mais barato e mais disponível no mercado, a força de trabalho, com seus gestos simples e seus instrumentos obsoletos, faz sua função e desaparece.

A imprecisão da mão deve encadear-se em movimentos homogêneos e artificiais para a fabricação da exatidão hipócrita que a dissolve: a massa do produto não conta a massa de trabalho concreto que a faz. O tempo da hora abstrata coagula o espaço e corrói o que não serve ao aumento e à ênfase de sua quantidade.<sup>28</sup>

No interior do autômato a que uma ambígua literatura reduz o operário da construção, que avança para a desqualificação, alguém respira. Sob a ilusão de uma ação puramente heterônoma há que conceber os vestígios de um homem.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Ibid. p.130 [grifos acrescidos]

<sup>28</sup> Ibid. p.143

<sup>29</sup> Ibid. p.144



## ECONOMIA X QUALIDADE

A urgência e o tempo gasto eliminam a possibilidade de inovação. Ao mesmo tempo que o operário lida com os mais avançados meios de produção, possui somente a si próprio e a poucos instrumentos. Carrega consigo pouca experiência, e tem pouco tempo para poder aprender técnicas mais avançadas que as pré-históricas. Ainda assim, ele precisa ter destreza, precisa ser rápido e habilidoso.

Mesmo que a construção assumisse meios industriais para produzir, o problema da divisão do trabalho não seria resolvido. O que hoje é semi-qualificado passaria a ser completamente desqualificado, e a separação de tarefas seria ainda mais acentuada. Para além disso, a aplicação de um processo técnico mais avançado depende do mercado, do sistema, das condições da força de trabalho e dos meios de produção. Enquanto a possibilidade de produzir com meios arcaicos não for um fator de impedimento de produtividade e não for imposto por regras de concorrência, não haverá mudança.

O capital faz avançar as forças produtivas mas "na marra" e a contragosto. Por que se arriscariam os capitalistas se, com o "know-how" adquirido, hábitos depositados, equipamento amortizado, administração e operários com comportamento conhecido e controlado produzem e vendem? Para que tentar e ousar temerariamente? Além disso, a industrialização, o avanço tecnológico e da produtividade do trabalho introduz contradições bem conhecidas: embora diminua a manutenção da força de trabalho possibilitando delicioso aumento da taxa de sua

exploração, aumenta a composição orgânica do capital, diminuindo criminosa mente a taxa de lucro.<sup>30</sup>

Tendo em vista o rendimento da organização do canteiro, quanto mais há um aumento da exploração do trabalho, melhor o rendimento geral da obra. Desse modo, há um aumento de mais-valia relativa sem nenhuma aplicação nova em capital constante fixo.

O trabalho precisa ser simplificado e precisa eliminar fases improdutivas. Assim, os movimentos e gestos precisam ter uma sequência e um encadeamento econômico. O foco da eficácia deve se interessar pela amplitude dos movimentos, pela sua simultaneidade, sua continuidade, seu encadeamento, sua intensidade, seu ritmo. Com isso, separar as atividades é, além de economicamente mais interessante, uma forma de defesa.

A quantidade de meios mais ou menos articulados que introduzem a divisão no processo de produção, teoricamente caracterizado pela colaboração do trabalhador coletivo, é enorme. Com a indústria, o parcelamento das atividades atinge os extremos da não-qualificação ou a qualificação perde a especificidade do posto de trabalho. De qualquer modo, o operário é transformado em uma espécie de complemento disperso da máquina. Os laços fomentados pelo saber e pela prática cotidiana são relaxados pela mediação mecânica. Ora, o estreitamento desses laços é espontaneamente provocado pela natureza da manufatura. Ocasião de alarme para o sistema, pois esse gênero de **aproximação entre trabalhadores é considerado como potencialmente ameaçador.**<sup>31</sup>

<sup>30</sup> FERRO, Sérgio. A produção da casa no Brasil. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 86

<sup>31</sup> FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. In: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 123 [grifos acrescidos]

*Era ele que erguia casas  
Onde antes só havia chão.  
Como um pássaro sem asas  
Ele subia com as casas  
Que lhe brotavam da mão.  
Mas tudo desconhecia  
De sua grande missão:  
Não sabia, por exemplo  
Que a casa de um homem  
é um templo  
Um templo sem religião  
Como tampouco sabia  
Que a casa que ele fazia  
Sendo a sua liberdade  
Era a sua escravidão.*

*De fato, como podia  
Um operário em construção  
Compreender por que um  
tijolo  
Valia mais do que um pão?  
Tijolos ele empilhava  
Com pá, cimento e esquadria  
Quanto ao pão, ele o comia...  
Mas fosse comer tijolo!  
E assim o operário ia  
Com suor e com cimento  
Erguendo uma casa aqui  
Adiante um apartamento  
Além uma igreja, à frente  
Um quartel e uma prisão:  
Prisão de que sofreria  
Não fosse, eventualmente  
Um operário em construção.*

*Mas ele desconhecia  
Esse fato extraordinário:  
Que o operário faz a coisa  
E a coisa faz o operário.  
De forma que, certo dia  
À mesa, ao cortar o pão  
O operário foi tomado  
De uma súbita emoção  
Ao constatar assombrado  
Que tudo naquela mesa  
- Garrafa, prato, facão -  
Era ele quem os fazia  
Ele, um humilde operário,  
Um operário em construção.  
Olhou em torno: gamela  
Banco, enxerga, caldeirão  
Vidro, parede, janela  
Casa, cidade, nação!  
Tudo, tudo o que existia  
Era ele quem o fazia*

*Ele, um humilde operário  
Um operário que sabia  
Exercer a profissão.  
Ah, homens de pensamento  
Não sabereis nunca o quanto  
Aquele humilde operário  
Sobreu naquele momento!  
Naquela casa vazia  
Que ele mesmo levantara  
Um mundo novo nascia  
De que sequer suspeitava.  
O operário emocionado  
Olhou sua própria mão  
Sua rude mão de operário  
De operário em construção  
E olhando bem para ela  
Teve um segundo a impressão  
De que não havia no mundo  
Coisa que fosse mais bela.*

*Foi dentro da compreensão  
Desse instante solitário  
Que, tal sua construção  
Cresceu também o operário.  
Cresceu em alto e profundo  
Em largo e no coração  
E como tudo que cresce  
Ele não cresceu em vão  
Pois além do que sabia  
- Exercer a profissão -  
O operário adquiriu  
Uma nova dimensão:  
A dimensão da poesia.*

*E um fato novo se viu  
Que a todos admirava:  
O que o operário dizia  
Outro operário escutava.  
E foi assim que o operário  
Do edifício em construção  
Que sempre dizia sim  
Começou a dizer não.  
E aprendeu a notar coisas  
A que não dava atenção:*

*Notou que sua marmita  
Era o prato do patrão  
Que sua cerveja preta  
Era o uísque do patrão  
Que seu macacão de zuarte  
Era o terno do patrão  
Que o casebre onde morava  
Era a mansão do patrão*

*Que seus dois pés andarilhos  
Eram as rodas do patrão  
Que a dureza do seu dia  
Era a noite do patrão  
Que sua imensa fadiga  
Era amiga do patrão.  
E o operário disse: Não!  
E o operário fez-se forte  
Na sua resolução.  
Como era de se esperar  
As bocas da delação  
Comecaram a dizer coisas  
Aos ouvidos do patrão.  
Mas o patrão não queria  
Nenhuma preocupação  
- "Convençam-no" do contrário  
Disse ele sobre o operário  
E ao dizer isso sorria.*

*Dia seguinte, o operário  
Ao sair da construção  
Viu-se súbito cercado  
Dos homens da delação  
E sofreu, por destinado  
Sua primeira agressão.  
Teve seu rosto cuspido  
Teve seu braço quebrado  
Mas quando foi perguntado  
O operário disse: Não!*

*Em vão sofrera o operário  
Sua primeira agressão  
Muitas outras se seguiram  
Muitas outras seguirão.  
Porém, por imprescindível  
Ao edifício em construção  
Seu trabalho prosseguia  
E todo o seu sofrimento  
Misturava-se ao cimento  
Da construção que crescia.*

*Sentindo que a violência  
Não dobraria o operário  
Um dia tentou o patrão  
Dobrá-lo de modo vário.  
De sorte que o foi levando  
Ao alto da construção  
E num momento de tempo  
Mostrou-lhe toda a região  
E apontando-a ao operário  
Fez-lhe esta declaração:  
- Dar-te-ei todo esse poder  
E a sua satisfação*

*Porque a mim me foi entregue  
E dou-o a quem bem quiser.  
Dou-te tempo de lazer  
Dou-te tempo de mulher.  
Portanto, tudo o que vês  
Será teu se me adorares  
E, ainda mais, se abandonares  
O que te faz dizer não.*

*Disse, e fitou o operário  
Que olhava e que refletia  
Mas o que via o operário  
O patrão nunca veria.  
O operário via as casas  
E dentro das estruturas  
Via coisas, objetos  
Produtos, manufaturas.  
Via tudo o que fazia  
O lucro do seu patrão  
E em cada coisa que via  
Misteriosamente havia  
A marca de sua mão.  
E o operário disse: Não!*

*- Loucura! - gritou o patrão  
Não vês o que te dou eu?  
- Mentira! - disse o operário  
Não podes dar-me o que é meu.*

*E um grande silêncio fez-se  
Dentro do seu coração  
Um silêncio de martírios  
Um silêncio de prisão.  
Um silêncio povoado  
De pedidos de perdão  
Um silêncio apavorado  
Com o medo em solidão.*

*Um silêncio de torturas  
E gritos de maldição  
Um silêncio de fraturas  
A se arrastarem no chão.  
E o operário ouviu a voz  
De todos os seus irmãos  
Os seus irmãos que morreram  
Por outros que viverão.  
Uma esperança sincera  
Cresceu no seu coração  
E dentro da tarde mansa  
A gigantou-se a razão  
De um homem pobre e  
esquecido  
Razão porém que fizera  
Em operário construído  
O operário em construção.*



*O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO  
Rio de Janeiro, 1959, Vinícius de Moraes*

## DESENHO

O desenho de arquitetura, no sistema capitalista, acaba sendo a ponte que possibilita a forma mercadoria do objeto arquitetônico. É ele que liga a produção ao efeito do capital.<sup>32</sup>

O desenho é uma das corporificações da heteronomia do canteiro. Ou, para dizer a mesma coisa mais claramente: o desenho de arquitetura é caminho obrigatório para a extração de mais-valia e não pode ser separado de qualquer desenho para a produção.<sup>33</sup>

As separações entre o fazer e o pensar; do dever e do poder; da força e dos meios de produção ficam evidentes quando pensamos a função do desenho. É como se ele fosse a materialização da separação.<sup>34</sup> O papel do desenhista fica fora da produção imediata, sua posição encontra-se no resultado em torno da mais-valia. Com isso, o projeto justifica sua existência com o partido e o desenho que viabiliza uma produção, como forma de uma certa "a-histórica necessidade".

Desse modo, "o desenho é o que é em função da separação entre meios e força de trabalho"<sup>35</sup>. A separação do pensar e do fazer está diretamente atrelada ao que o desenho se propõe a ser enquanto determinação heterônoma.

32 Idem. p.106

33 Idem. p.108

34 Idem. p.159

35 Idem. p.174

A harmonia e o equilíbrio oprimem em função do princípio mesmo que os anima - **o princípio geral da opressão: a separação, sua fonte e sua fraqueza. O desenho, com suas categorias atuais, é filho da**

**separação.** Se a produção é separada, o desenho, para impor-se como norma (regra e medida) de coagulação do trabalho dividido no **produto que é mercadoria, não pode perder-se no movimento da produção.** Para rejuntar o trabalho dividido, faz-se direção despótica - e, portanto, **separada.** Separado, o desenho vai buscar força para convencer em si mesmo. Daí ser desenho só, em si. Na ausência de necessidade efetivamente real que resultaria de sua dispersão transformadora no movimento da produção, procura envolver-se de "necessidades" abstratas - harmonia, equilíbrio, margeação... Mas tais recursos têm como corolário o aprofundamento da separação. O desenho separado da produção, ao hipostasiar sua intervenção autoritária, se exibe como desenho da separação. Inclui a separação, agora sua essência - seu conceito. Filho, absorve sua origem. E, no seu isolamento desesperado, só lhe resta a separação como coisa a edificar, isto é, exaltar. O verbo desenhar aumenta sua tendência intransitiva; mediação por onde transitam ordens, só a si mesmo prefere dar passagem, numa prescrição que endurece sua perseidade. E é quando cai sob domínio absoluto, imobilizante daquilo a que serve ao servir para a divisão do trabalho: **o valor.** Somos, então, obrigados a reconhecer que a forma de "tipo-zero", essas formas desprovidas de significação por si mesmas, é uma das corporificações da forma valor.<sup>36</sup>

O desenho, que é produzido separado da produção imediata, está na obra mas é como se não estivesse. Ele entra na categoria do universal, tal como o valor.<sup>37</sup> Ou seja, o desenho tem como função simbólica, o valor. Este último, sendo ausente e abstrato, é feito fetiche."E, como fetiche, imobilizado, é usado como que para negar o que mostra, a cicatriz do valor - o

36 Ibid. p.181 [grifos acrescidos]

37 Ibid. p.184

que redetermina seus primeiros momentos."<sup>38</sup>

Considerando que o desenho tem função genérica, podendo ser qualquer desde que oriente o "trabalhador coletivo", este último é procurado somente para a extração de mais-valia. O desenho, com sua função simbólica, tenta dar corpo ao valor.

Ora, a organização da produção exprime o modo de produção e, em outro modo, será outra. O desenho que organiza a produção para a extração de mais-valia não é o mesmo que servirá a outros fins. Não é, portanto, o resultado de suspeita eterna racionalidade. É o que deve ser para o que serve. Mas aquilo a que serve, se procura encarnação que lhe dê credibilidade, não pode mostrar de onde vem, pois lá se levanta sobre a violência. **Daí a contradição imanente a esse desenho: é desenho para a produção - mas, como a produção é processo de valorização do capital, o seu reticulado não deve exibir a produção ou, mais exatamente, a separação da produção.** Denegação da possibilidade da ausência do valor enquanto valor de troca, de sua transitoriedade, tentativa de sua encarnação; denegação, por outro lado, da violência e da separação em que se assenta - **o desenho oscila entre o mostrar e o não mostrar próprios do fetiche.**<sup>39</sup>

38 Ibid. p.191

39 Ibid. p.192 [grifos acrescidos]



*Dança é o Ser, a presença corporal e metafísica  
absoluta, transparente aos espectadores e  
independente da linguagem. Porém, tal presença  
baseia-se em sua ausência presente, ou seja, numa  
unidade experienciada do passado.*

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações.** São Paulo: Hucitec, 2000. p. 126

# dança e Pina Bausch

## SOBRE A DANÇA

Como forma de sintetizar uma realidade material e ideal, os artistas se colocam como portadores de um pensamento. Em geral, não se pode reduzir a intenção da obra somente a elementos visuais, mas a sua intenção de oferecer uma experiência produzida por uma necessidade.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> CALDEIRA, Solange Pimentel. *O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana*. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.160

<sup>41</sup> Idem. p. 183

A dança, nesse sentido, se apóia no âmbito do simbólico para expressar o que se deseja. É preciso deixar claro que o símbolo é diferente do signo. Entende-se por signo aquilo que não ultrapassa os limites da "própria significação e representação". Por outro lado, entende-se por símbolo aquilo que oferece infinitas possibilidades de sentido à consciência.<sup>41</sup>

No dizer de Henri Cobin:

O símbolo anuncia um outro plano da consciência, que não é o da evidência racional; é a chave de um mistério, o único modo de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo.<sup>42</sup>

O símbolo é capaz de comunicar o mundo experienciado e percebido pelo homem em razão da consciência e ainda de todo seu psiquismo.

Assim, funciona como um substituto de relações, atuando como um comunicador entre o inconsciente, a consciência e o meio. Podem ser constelados ou não, das mais variadas formas e nos mais diferentes momentos da vida, dependendo da vivência pessoal de cada sujeito. No fim, é a consciência, com seu caráter individual que irá determinar a realidade e o significado da imagem simbólica.<sup>43</sup>

Com isso, comprehende-se que a dança, ao apoiar-se nos sentidos simbólicos, não totaliza os assuntos a significados definidos, mas se abre para outros questionamentos e interpretações.

Para além do corpo, o espaço é um elemento essencial da dança. Portanto, o espaço tem, também, sua qualidade simbólica.

A dança-teatro não se propõe a ocupar apenas espaço físico, real, cotidiano, concreto, mas se propõe a extrapolá-lo e, mesmo usando do espaço real, ela tem a intenção de criar um espaço onde simbolismos possam ser revelados. Os coreógrafos, quando criam os espaços

**42** CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994. p.XVI. In: CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p 183

**43** CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.184

coreográficos, produzem sentidos, construídos a partir de experiência e ótica particulares. Considere-se que os sentidos/imagens que os artistas criam através do espaço em suas obras se reportam às experiências espaciais já vividas e/ou almejadas. Estas experiências são reelaboradas, constituindo um baú de memórias e desejos do artista.<sup>44</sup>

Desse modo, é através da dança, que neste trabalho, procura-se reinserir uma dimensão antropológica do espaço, onde as questões afetivas, estéticas, sociais e históricas também são consideradas e lembradas.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Idem, p.76

<sup>45</sup> Idem, p.157

<sup>46</sup> Idem, p.194

<sup>47</sup> BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochínov). Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Editora Hucitec, 1981, pp. 35-36. In: CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.195

<sup>48</sup> CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.195

A dança, ou a arte, busca de algum modo estimular a percepção de noções de mundo que poderiam custar a serem compreendidos pela sociedade. Para isso, ela se propõe a utilizar da experiência sensorial através da consciência.<sup>46</sup>

A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria do seu desenvolvimento e ela reflete sua lógica e suas leis [...] Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico não sobra nada.<sup>47</sup>

Nesta perspectiva, a narrativa da dança-teatro é uma produção de sentidos da atualidade que parte da leitura de fatos sociais vividos pelo ser humano em seu cotidiano que são incorporados à linguagem artística entendida como elaboração simbólica de uma forma expressiva de cultura.<sup>48</sup>



## PINA BAUSCH

Não são as paisagens e sim as pessoas dessas paisagens que me atraem porque são as paisagens dentro dessas pessoas que contam como material para a pesquisa que desenvolvo.<sup>49</sup>

Pina Bausch, bailarina, coreógrafa e diretora, foi pioneira na dança contemporânea e é conhecida por ter desenvolvido a dança-teatro. Ela, diferente de muitos outros coreógrafos, possui um apelo à vida e à crítica da sociedade, sempre buscando trazer para cena o gesto de modo a desmistificar ou denunciar alguma informação. A artista investiga a complexa relação do indivíduo com a realidade circundante, para então criar suas obras. Reforça tanto a necessária relação entre forma e conteúdo na expressão poética quanto o caráter totalizante das suas coreografias.<sup>50</sup> Para Pina, a dança é vista como um meio de expressão da vida.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> DUNDER, Karla. Pina

Bausch traz Masurca Fogo ao Brasil. Revista Marie Claire. N° 117. Dezembro. 2000.p.46.  
In: CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.178

<sup>50</sup> CYPRIANO, Fábio. Pina Bausch. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.11

<sup>51</sup> Idem, p. 27

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza linguística daquelas artes é explorada como intrinsecamente fragmentada. Por meio da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram uma lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico, social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; O corpo não completa a mente em busca de um ser total ou uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. A repetição quebra a imagem impopular

de dançarinos como "seres espontâneos", revelando suas insatisfações e desejos numa cadeia de movimentos e palavras repetitivos.<sup>52</sup>

O corpo é entendido, na dança-teatro de Pina, como o símbolo da sociedade. Com isso, é possível observarmos no próprio corpo a reprodução, em uma escala menor, dos perigos e dos poderes decorrentes da estrutura social. As representações das configurações discursivas e corporais que Pina Bausch propõe torna inteligível muitas questões sociais que sempre nos afastamos e evitamos ver. Afinal, ela tem um compromisso com o mundo e sua multiplicidade, é como se ela humanizasse todos os corpos, sem fixar os corpos a qualidades preestabelecidas.<sup>53</sup>

Ao contrário do que possa parecer, os corpos bauschianos não são escravos das grandes narrativas, mas emergem onde corpos de discurso e discursos de corpos se enlaçam para impedir qualquer distinção fácil entre ator e palco, emissor e receptor, canal, código, mensagem e contexto.<sup>54</sup>

O corpo bauschiano é causa e efeito das relações pós-modernas de poder e prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas consequências. O corpo é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada; é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um tecnobody um queer body, um corpo fílmico, virtual.<sup>55</sup>

A escritura corporal assinada pela Pina encontra-se na "desmaterialização do corpo pós-moderno, nas desconformidades do apelo ao grotesco, nas formas híbridas e protéticas do contemporâneo"<sup>56</sup>,

52 FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 22

53 CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.166

55 Idem. p. 169

54 Idem.

55 Idem.

56 Idem.

manifestando uma quebra dos limites do corpo moderno e repensam o imaginário em suas formas.

A dança-teatro de Bausch, sua narração e escrita são um saber emergente do mundo contemporâneo: observa o mundo, elabora, confronta fatos e atos, cria narrativas. É ampliada pela literatura, filosofia, artes plásticas, teatro, cinema e até pelas ciências sociais. As obras apresentam a sociedade contemporânea com suas transformações, onde as crises se refletem num grande relato. Os modos de representação são imagens-metáforas com as quais se pode experimentar e, sobretudo dialogar.<sup>57</sup>

A arte de Pina, por meio da observação do agir e da maneira de estar no mundo, consegue transformar a leitura de ações que não costumamos perceber.<sup>58</sup> Deixando de lado os códigos tradicionais da dança, Pina propõe um diálogo entre o teatro e a dança pensando o sujeito em relação com o outro, com o mundo, e “com um eterno presente que impõe como marcas o movimento, a transformação e a consciência, por parte do eu, da sua finitude, da sua solidão”.<sup>59</sup> As obras de Bausch marcam a redefinição do sujeito como figura de modo a tornar a linguagem corporal extremamente econômica e trabalhada através de um jogo de ironias.

É preciso caminhar por vias diversas para se compreender a necessidade de figurações em paradoxo para o sujeito na poética de Pina Bausch. Poética centrada não exatamente numa definição do seu sujeito: risível, insólido, infra-herói, que se sucede nas suas imagens paradoxais. Capaz de sugerir em auto-ironia o “nada” que é o ser humano.<sup>60</sup>

57 Idem. p.187

58 Idem. p.165

59 Idem. p.291

60 Idem. p.293

O agente da ação na obra de Pina Bausch é preferencialmente indeterminado ou não usual. Marcado por muitas ambiguidades, “como a troca do que se pensa ser o sujeito, para um outro eu que, mesmo oculto, tem oponentes, limites, aparência sugerida e até antagonismo resolvido.”<sup>61</sup>

O processo de criação da Pina concentra-se, em grande medida, na repetição de gestos e movimentos. A repetição é base de representação “da disciplina e ordem social, e do estabelecimento de veracidade e de valores sociais”<sup>62</sup>. Ela é incorporada pela linguagem da Pina de modo a subverter e desestruturar interpretações pré-conceituadas com relação ao processo de controle sobre o corpo de dançarinos e plateia.

Estáveis polaridades como dominado-dominador, dançarino-plateia, movimento-palavra, corpo-mente, mulher-homem, espontaneidade-artificialidade, cotidiano-palco, indivíduo-sociedade, significado-forma, tornam-se dinâmicos modos de relacionamento, constantemente questionando, invertendo e transformando papéis estéticos, psíquicos e sociais.<sup>63</sup>

A coreógrafa retrata as “inevitáveis compulsões” do cotidiano como instrumentos criativos para estar constantemente redefinindo a dança, os indivíduos e os conceitos sociais. Tudo pode se tornar uma fonte politicamente criativa de maneira a “desmontar estruturas funcionais de poder”<sup>64</sup>.

Seu princípio de repetição-transformação é o da apropriação e alteração do outro, em vez da rejeição ou submissão a ele. Dança e movimento alteram e

<sup>61</sup> Ibid. p.294

<sup>62</sup> FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000, p.139

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Idem. p.141

são alterados pelo teatro e pela palavra; a cena, pelas ações do público; As tradições técnicas, pelo momento cotidiano e pela cultura popular. [...] Trata-se de um processo de recriação artística, no qual tudo pode passar a ser às inconstantes "dança" e "beleza", no cotidiano e no teatro.<sup>65</sup>

Segundo Foucault, é mediante a disciplina repetitiva que as formas sociais "permeiam e dominam maneiras pessoais (corporais) de percepção e expressão." Por isso, os corpos são disciplinados e controlados, de modo a tornarem-se economicamente úteis e produtivos.<sup>66</sup> Este método de disciplina do corpo e da sociedade é invertido pela obra de Bausch, "promovendo novas maneiras de perceber e expressar, e para expor criticamente essa relação de poder entre corpos individuais e sociedade."<sup>67</sup>

À medida que as repetições exploram e desestabelecem maneiras convencionais de ver e de expressar dança, o corpo gradualmente emerge como vítima final, o local onde estão registrados o controle, a coersão e a dor, em relações teatrais e sociais.<sup>68</sup>

Através da repetição na dança, o corpo físico é posto como um objeto refém do controle disciplinar estético e social, de modo a tornar a dança uma autocrítica de seus movimentos "belos".

A "beleza" da dança está para ser redefinida em uma crítica exploração estética de suas inerentes relações de poder.<sup>69</sup>

Bausch consegue, por meio da repetição, sem um tempo linear progressivo e sem confirmar nem

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir - o nascimento da prisão. 6a ed. Petrópolis: Vozes, 1988. In: FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 73

<sup>67</sup> FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 73

<sup>68</sup> Idem. p.74

<sup>69</sup> Idem.

apagar as construções sociais do tempo e do espaço sobre o corpo, romper com a representação estética e social.

[...] Suas obras insistem na cisão entre executores e observadores, rompem com a evolução do aprendizado e com a representação, trazendo o vazio em vez da completude. A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências. Incluída na história e na linguagem, dança é a ausência, a insatisfação e a constante reconstrução de si mesma e de seus participantes.<sup>70</sup>

A desidentificação provocada pela repetição fortifica e liberta aqueles repertórios físicos, sociais, culturais, e emocionais. Outros significados transitórios ressurgem deles, em outro nível sensorial e psíquico para dançarinos e público.<sup>71</sup>

Ao contrário do público comum das danças teatrais, o público das obras da Pina é convidado a não ser um observador passivo que somente assiste talentos. A ideia das danças bauschinianas é capturar e transformar a expectativa da plateia, trazendo uma experiência da realidade.<sup>72</sup>

Com isso, neste Trabalho Final de Graduação, o gesto do cotidiano do operário no canteiro é visto de outro modo. Inspirados na linguagem da Pina, os gestos técnicos adquirirem significação estética crítica.

**São atos enquanto não são descritos. São gestos desde que despertem atenção.** O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido

70 Idem. p.126

71 FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 50

72 Idem.

enquanto tal, observado, captado. **O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada.** O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. **O gesto é a poesia do ato.**<sup>73</sup>

A função poética é entendida, aqui, como “o poder que tem a linguagem de variar a extensão dos elementos carregados de sentido”<sup>74</sup>. Dessa maneira, a ideia deste TFG é estudar dimensões da visibilidade no canteiro da produção da arquitetura, pelo corpo e seus dispositivos, reconfigurando-se aspectos que, nesta fatura, são perdidos ou apagados.

73 GALARD, Jean. A beleza do gesto. São Paulo: Edusp, 2015. pp. 27 [grifos acrescidos]

74 Idem. p. 34

A black and white photograph of a coastal scene. In the foreground, there is a rocky, uneven ground. In the middle ground, there are several small, simple buildings with thatched roofs, possibly huts or small houses. The background is a hazy, overexposed sky with some faint clouds. The overall image has a grainy, textured appearance.

**processo criativo**







# **considerações finais**

O presente trabalho teve como proposta realizar uma leitura da crítica que Sérgio Ferro faz à arquitetura e ao sistema capitalista e manifestar artísticamente essa leitura através da linguagem da dança e da performance. A ideia foi causar, de algum modo, uma experiência incômoda para todos aqueles que participaram direta ou indiretamente da proposta.

A leitura do Sérgio Ferro é ainda fundamental para todos os estudantes de arquitetura e poderia ser de conhecimento universal nesse âmbito. Desse modo, a tentativa de casar as ideias do Sérgio Ferro com o processo da Pina Bausch parece ter sido muito oportuno.

De modo geral, pode-se dizer que este Trabalho Final de Graduação foi capaz de reunir uma grande gama de competências do curso. O entendimento da importância do ato de projetar avança para muito além do projeto de edifícios. Isto é, não se pode negar que a abertura temática que o Trabalho Final de Graduação dessa faculdade oferece para o estudante é de extrema relevância.

Para além disso, percebeu-se que as possibilidades de vínculos entre a dança e a arquitetura, entre a performance e a arquitetura e entre o corpo e a arquitetura são muito potentes. Esse contato ainda pode e deve ser muito explorado.

# **referências bibliográficas**

## ARQUITETURA E O CANTEIRO

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobre a anormalidade como norma.**

Revista MóBILE, no, 1, junho 2014

\_\_\_\_\_. **O Canteiro e o desenho. In: Arquitetura e trabalho livre.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

(Texto publicado originalmente em duas partes: 1976 e 1979.)

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** - o nascimento da prisão. 6a ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

MARX, Karl. **O Capital.** Crítica da economia política. Livro primeiro, vol.1, 6 ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.

Autores complementares:

BICCA, Paulo. **Arquitetura: a máscara e a face.** São Paulo: Projeto Editores Associados, 1984.

ARANTES, Pedro. **Arquitetura Nova.** São Paulo: editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea.**

Vídeos/documentários:

**arquitetura como prática política**, 2016. Direção: Gabriela Nunes e Sabrina Duran

**conterrâneos velhos de guerra**, 1991. Direção: Vladimir Carvalho

**fim de semana**, 1975. Direção: Renato Tapajós

## PINA BAUSCH E A DANÇA

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal  
dança-teatro: repetições e transformações**. São Paulo: Hucitec, 2000.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 2015.

KATZ, Helena. **Pina Bausch: dançando o passado  
como presente**. In: ALMEIDA, Jorge. BADER, Wolfgang. (orgs.). Pensamento alemão no século XX - volume 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Teses:

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana**. 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MIRA, Ana Sofia Palula Fonseca de. **Silêncio, potência e gesto : um corpo na dança**. 2014. x f. Tese de doutorado em filosofia (estética) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) / Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2014.

KATZENSTEIN, Tamara Vivian. **Entre a Dança e o Cinema: Considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch.** 2015. 127 f. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes (ECA) / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

Vídeos/documentários:

**The Complaint of an Empress.** 1990. Direção: Pina Bausch.

**3res 14torze 16tze.** TV series. Episode dated 26 January 1990. Direção: Cristina Ferrer.

**Talk to Her.** Drama. 2002. Direção: Pedro Almodóvar.

**Pina Bausch.** TV documentary. 2006. Direção: Anne Linsel.

**Dancing Dreams.** Documentary. 2010. Direção: Rainer Hoffmann, Anne Linsel.

**Pina: Dance Dance Otherwise We Are Lost.** Documentary. 2011. Direção: Wim Wenders.

**Understanding Pina: The Legacy of Pina Bausch.** Documentary. 2011. Direção: Kathy Sullivan and Howard Silver

# imagens

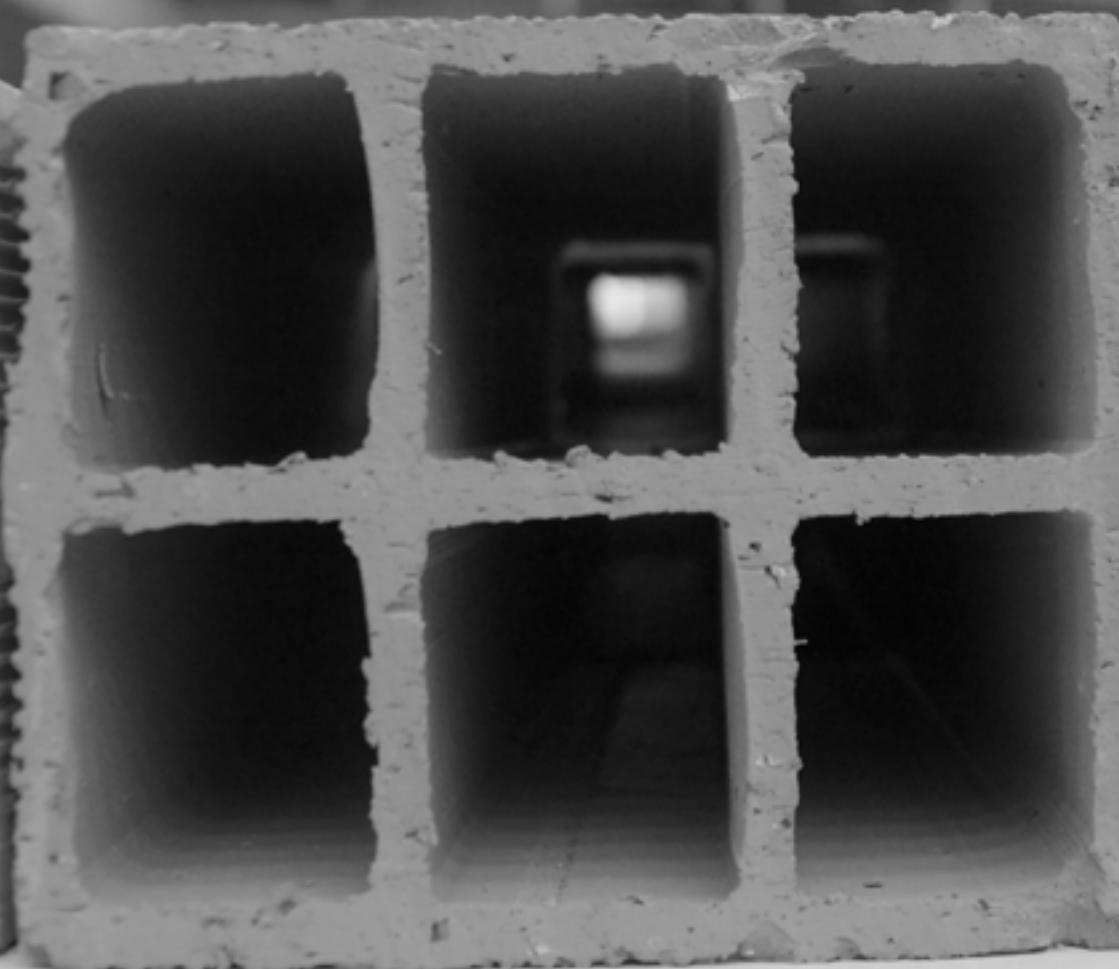
- p. 02** canteiro de habitação social - cid.  
tiradentes/sp. foto: acervo pessoal
- p. 05** faculdade de arquitetura e urbanismo  
da universidade de são paulo (fau usp).  
foto: acervo pessoal
- p. 11** dia da gravação da vídeo-performance -  
fau usp. foto: ricardo hanayama
- p. 14** canteiro da biblioteca brasiliiana mindlin.  
**p. 15** foto: acervo videofau
- p. 23** dia da gravação da vídeo-performance -  
fau usp. foto: ricardo hanayama

- p. 31** dia da gravação da vídeo-performance - fau usp. foto: ricardo hanayama
- p. 37** trecho do vídeo-performance.
- p. 41** canteiro de habitação social - cid. tiradentes/sp. foto: acervo pessoal
- p. 45** trecho do vídeo-performance.
- p. 50** Pina Bausch, Palermo Palermo, Itália, 1990. foto: web
- p. 58** trecho do vídeo-performance.
- p. 59**
- p. 70** dia de ensaio com ricardo januário. foto: acervo pessoal
- p. 71**
- p. 73** gravação da vídeo-performance - fau usp. foto: ricardo hanayama
- p. 101** gravação da vídeo-performance - fau usp. foto: ricardo hanayama
- p. 112** canteiro de habitação social - cid.
- p. 113** tiradentes/sp. foto: acervo pessoal



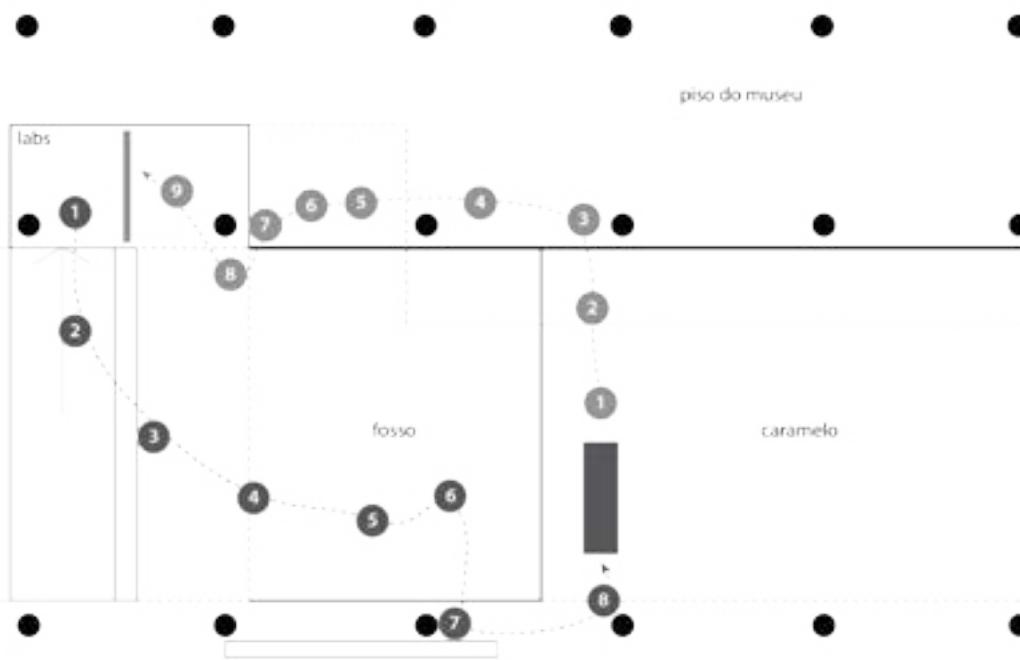


## **anexos**



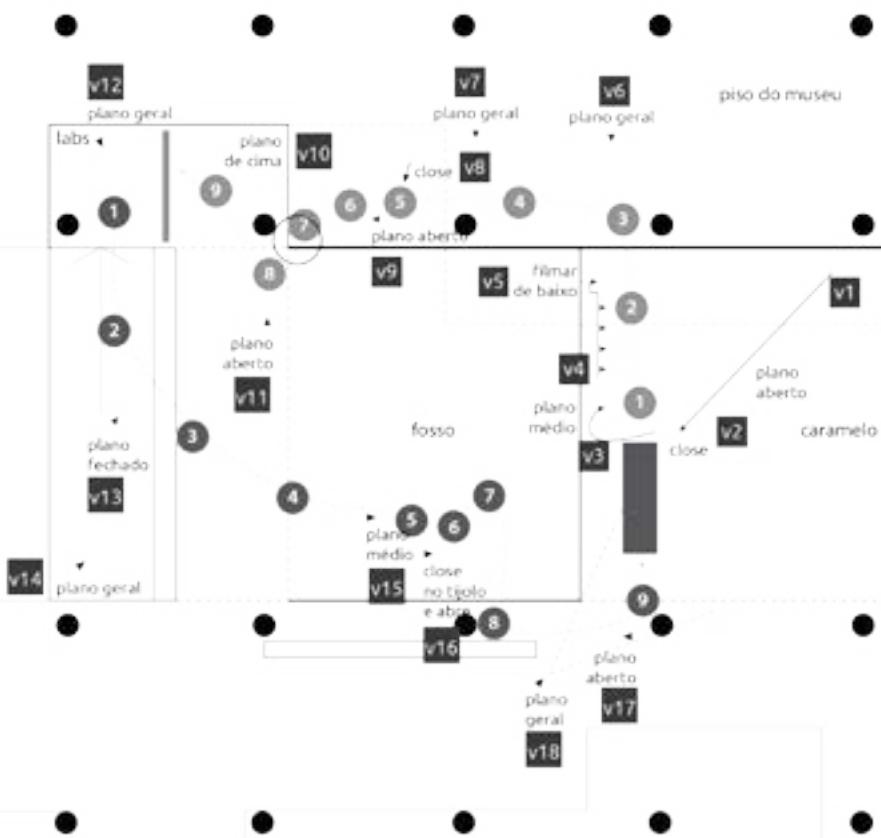
# planta da performance



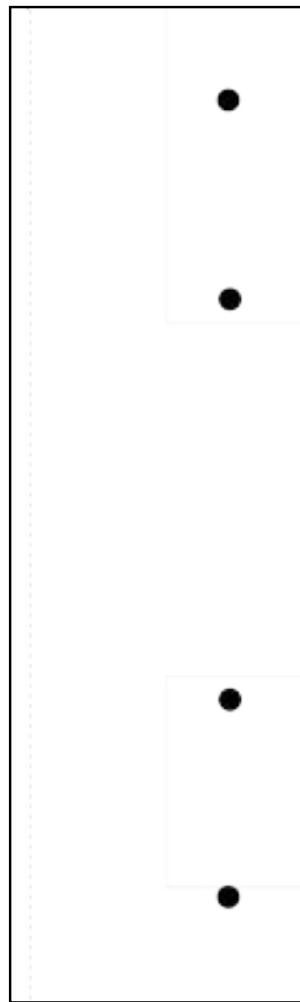


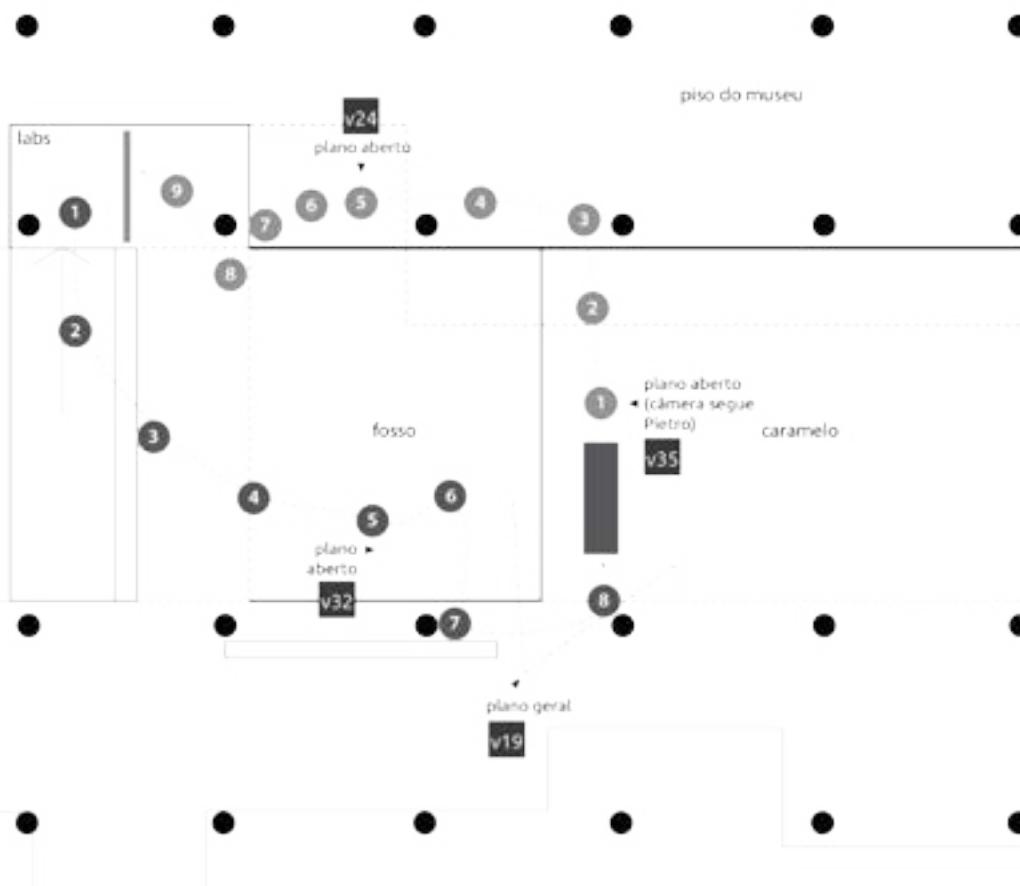
# planejamento de vistas do vídeo





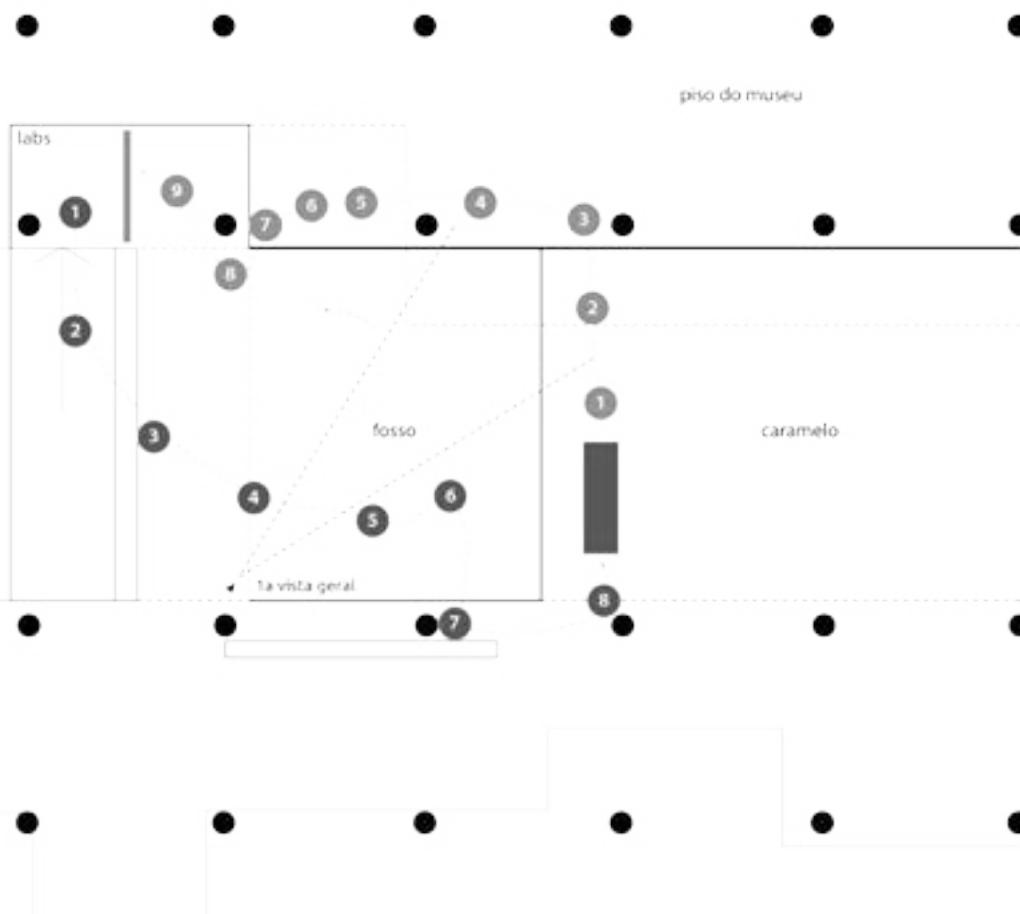
# planejamento de vistas do vídeo





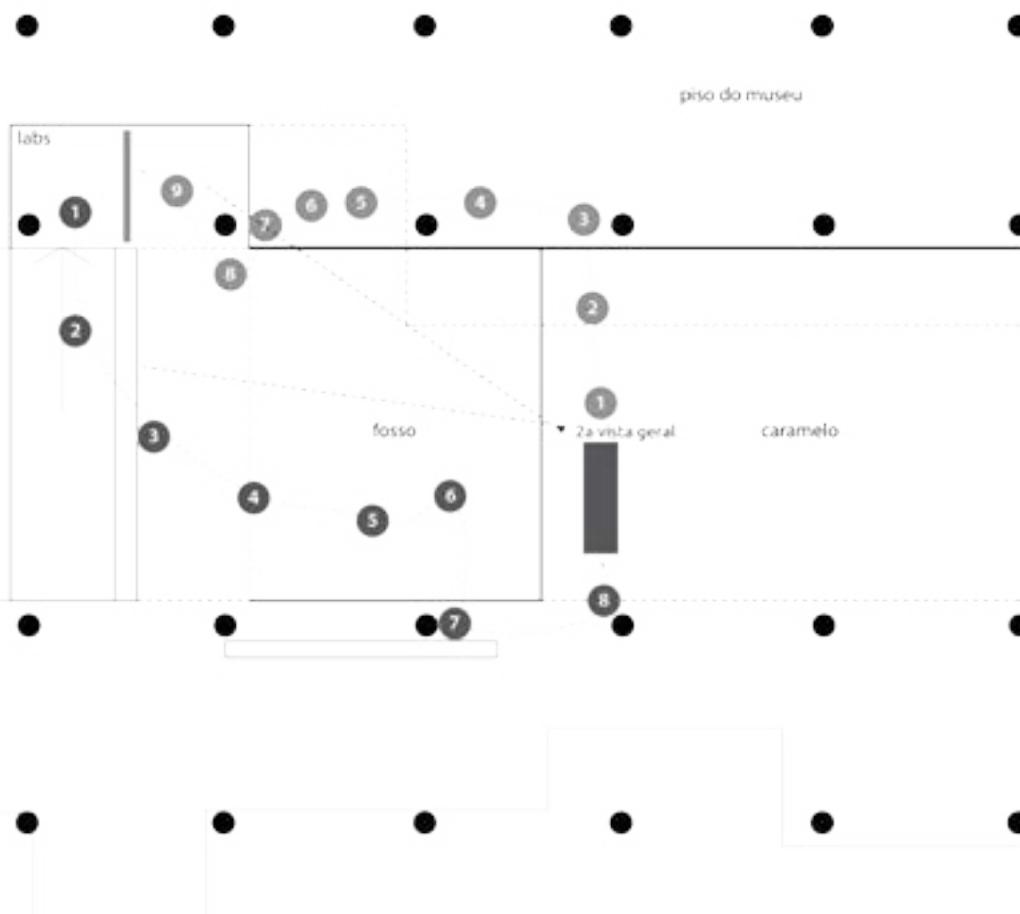
# planejamento de vistas do vídeo





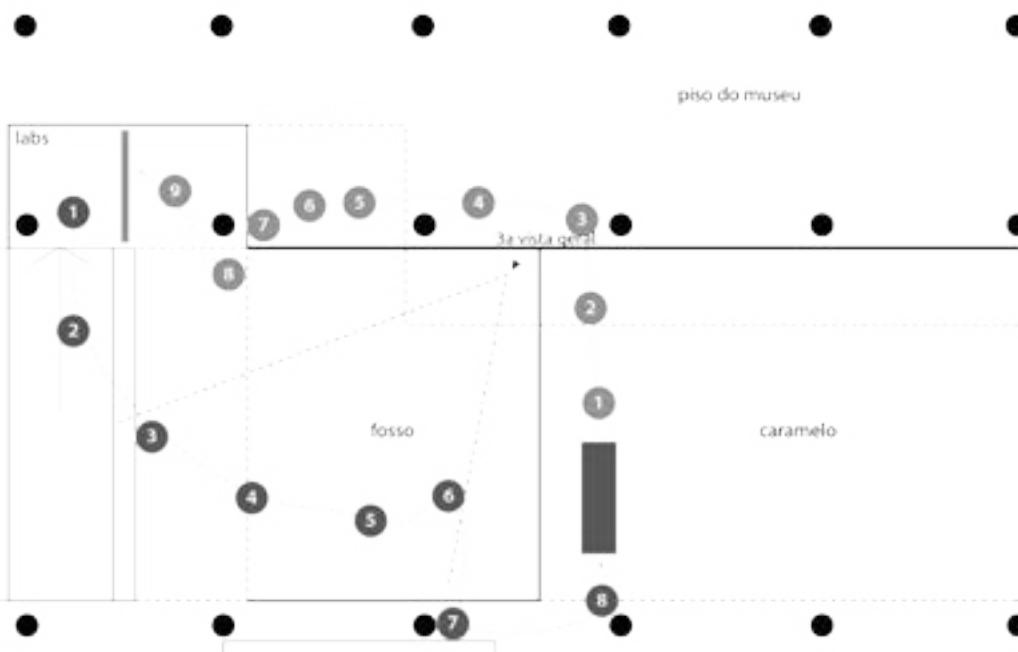
# planejamento de vistas do vídeo





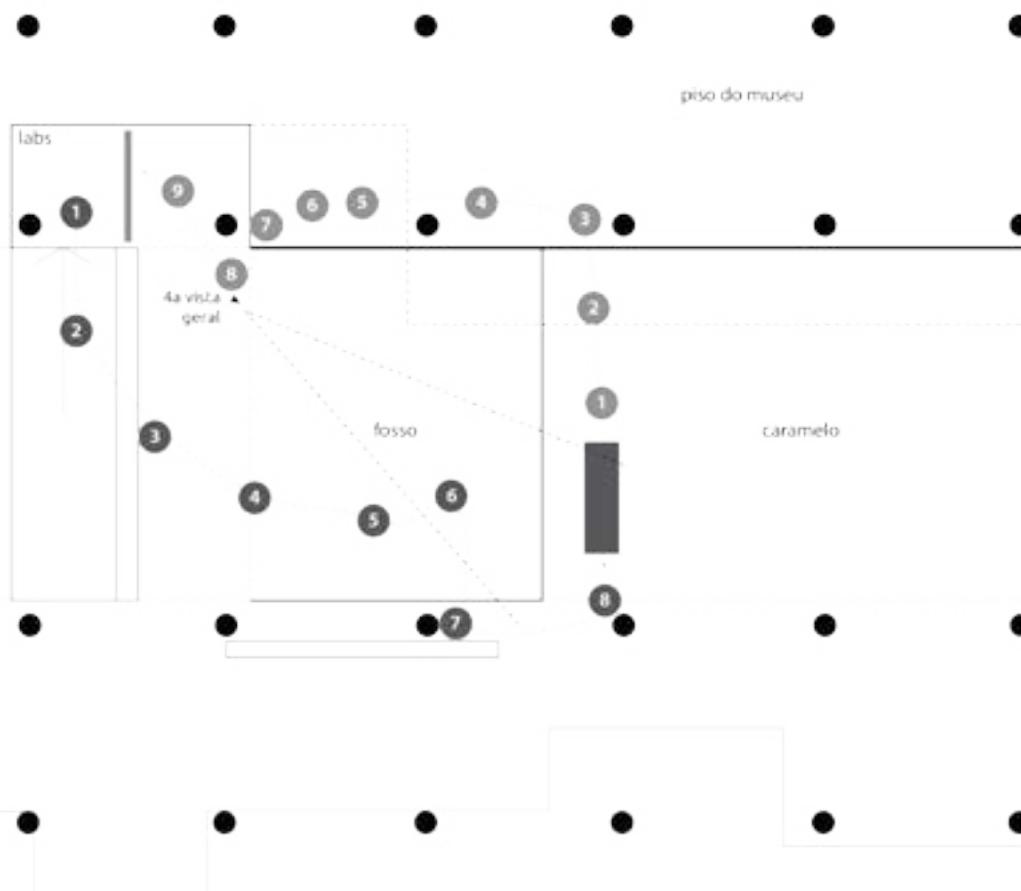
# planejamento de vistas do vídeo





# planejamento de vistas do vídeo





# Storyboard



VISTA 1 - ENTRADA DO RICARDINHO SAINDO DA PAREDE DO CARAMELO  
PLANO SEQUÊNCIA, CÂMERA SEGUO O RICARDINHO



VISTA 2 - ACOMPANHAMENTO DA TRAJETÓRIA EM DIAGONAL DA SEQUÊNCIA DO RICARDINHO, MANTENDO A VISTA DA PAREDE DO CARAMELO BIDIMENSIONAL



VISTA 5 - SEGUNDO PARTICIPANTE [TIME AZUL]



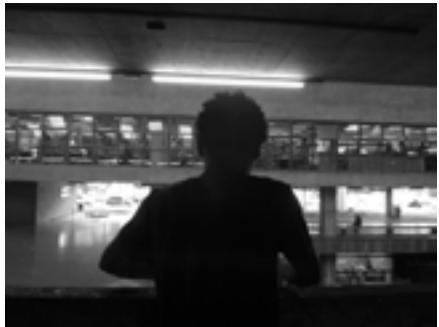
VISTA 6 - TERCEIRO PARTICIPANTE [TIME AZUL]



VISTA 3 - APRESENTAÇÃO DO PRIMEIRO PARTICIPANTE  
[TIME AZUL]  
CLOSE DO MOMENTO QUE ELES FICAM IGUAIS



VISTA 4 - PRIMEIRO PARTICIPANTE [TIME AZUL]  
PLANO MÉDIO PARA ESCONDER A 2A PESSOA  
(A CÂMERA ABRE O PLANO, SEGUE O PIETRO, TROCA  
PARA O BRUNO ATÉ O MEMONTO DE JOGAR O TIJOLO,  
QUE A CÂMERA DESCE - VISTA 5)



VISTA 7 - QUARTO PARTICIPANTE [TIME AZUL]  
PLANO GERAL, PARTICIPANTE DEIXA O TIJOLO E PARTIC-  
IPANTE QUE PEGA O TIJOLO



VISTA 8 - QUINTO PARTICIPANTE (PINTURA) [TIME AZUL]  
CLOSE NA PINTURA



VISTA 9 - QUINTO PARTICIPANTE (PINTURA) [TIME AZUL]  
PLANO ABERTO, DO PONTO DE VISTA DO MOÇO QUE  
PINTA



VISTA 10 - SEXTO E SÉTIMO PARTICIPANTE [TIME AZUL]  
PLANO DE CIMA - ANDAR DOS DEPARTAMENTOS



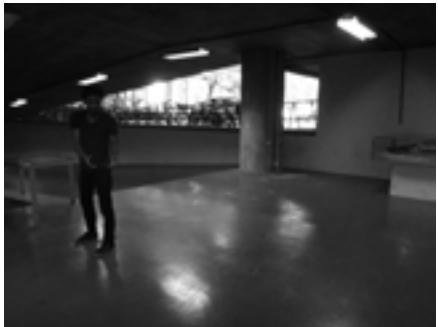
VISTA 13 - SEGUNDO PARTICIPANTE [TIME VERMELHO]  
CÂMERA ATRÁS DA 2A PESSOA



VISTA 14 - TERCEIRO E QUARTO PARTICIPANTE [TIME  
VERMELHO]  
PLANO GERAL - PONTO DE VISTA DO FIM DA RAMPA



VISTA 11 - OITAVO PARTICIPANTE [TIME AZUL]  
PLANO ABERTO



VISTA 12 - ÚLTIMO PARTICIPANTE [TIME AZUL] E PRIMEIRO  
DO OUTRO TIME  
PLANO GERAL DO PONTO DE VISTA DA MAQUETE



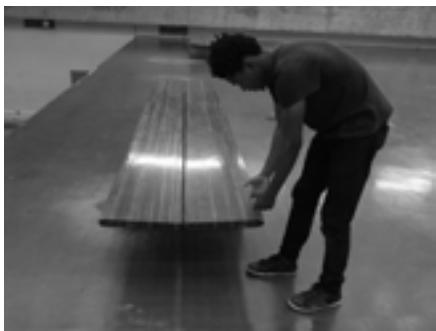
VISTA 15 - QUINTO PARTICIPANTE [TIME VERMELHO]  
PLANO MÉDIO



VISTA 16 - SEXTO E SÉTIMO PARTICIPANTE [TIME  
VERMELHO]  
ESTE PLANO ABERTO, SAI DO TIJOLO E ABRE ATÉ O TIJO  
SUBIR



VISTA 17 - OITAVO PARTICIPANTE [TIME VERMELHO]



VISTA 18 - QUINTO PARTICIPANTE [TIME VERMELHO] - FIM DO CICLO  
PLANO GERAL, PEGANDO ATÉ METADE DO BANCO



VISTA 21 - IGUAL VISTA 5 MAIS RÁPIDO



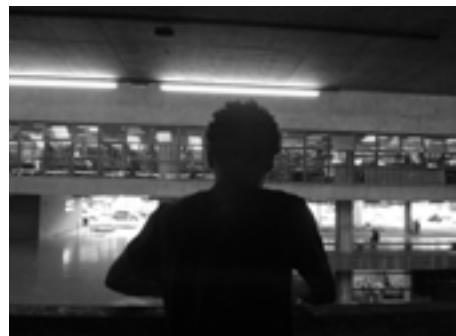
VISTA 22 - IGUAL VISTA 6 MAIS RÁPIDO



VISTA 19 - PRIMEIRO PARTICIPANTE [TIME AZUL] - REINICIO



VISTA 20 - IGUAL VISTA 4 MAIS RAPIDO



VISTA 23 -IGUAL VISTA 7 MAIS RAPIDO



VISTA 24 - CENA DA PINTURA - CÂMERA PARADA  
PLANO ABERTO



VISTA 25 - IGUAL VISTA 9 MAIS RÁPIDO



VISTA 26 - IGUAL VISTA 10 MAIS RÁPIDO



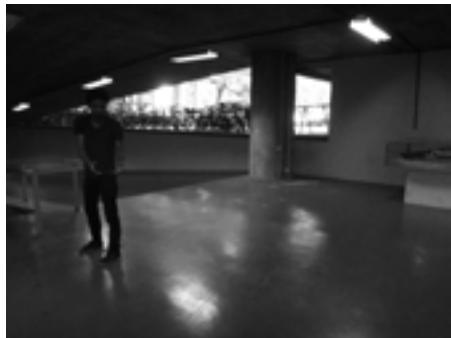
VISTA 29 - IGUAL VISTA 13 MAIS RÁPIDO



VISTA 30 - IGUAL VISTA 14 MAIS RÁPIDO



VISTA 27 - IGUAL VISTA 11 MAIS RÁPIDO



VISTA 28 - IGUAL VISTA 12 MAIS RÁPIDO



VISTA 31 - IGUAL VISTA 15 MAIS RÁPIDO



VISTA 32 - CENA DO GÊNERO  
PLANO ABERTO SEM CLOSE NO TIJOLO



VISTA 33 - IGUAL VISTA 17 MAIS RÁPIDO



VISTA 34 - IGUAL VISTA 19 MAIS RÁPIDO



VISTA 37 - VISTA DO SISTEMA 2



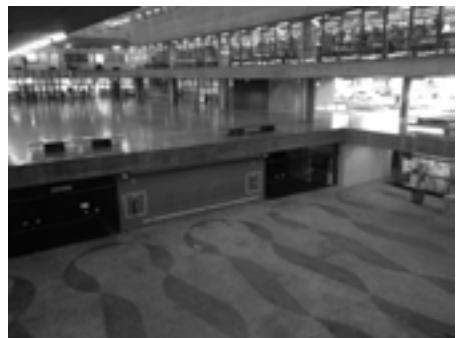
VISTA 38 - VISTA DO SISTEMA 3 - ENTRA RICARDINHO



VISTA 35 - CENA DA PRESSÃO  
PLANO ABERTO QUE SEGUE O PIETRO



VISTA 36 - VISTA DO SISTEMA 1  
PRIMEIRA VISTA GERAL



VISTA 39 - VISTA DO SISTEMA 4



VISTA 40 - REPETE 4 VISTAS



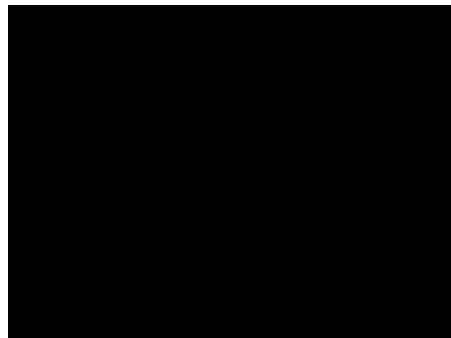
VISTA 41 - INSERTS DO RICARDINHO - FILMAR DE CIMA E DE PERTO



VISTA 42 - VISTA GERAL 4 SEM NINGUÉM - TIJOLO CAI



VISTA 43 - VISTA 4 SEM NINGUÉM DO PONTO DE VISTA DO CHÃO PARA FILMAR O TIJOLO CAINDO



OBS.: DEPOIS DA VISTA 4, OFF, TELA PRETA, VOLTA VISTA 4 SEM NINGUÉM ATÉ CHEGAR AO MURO DO AI, QUANDO O TIJOLO CAI

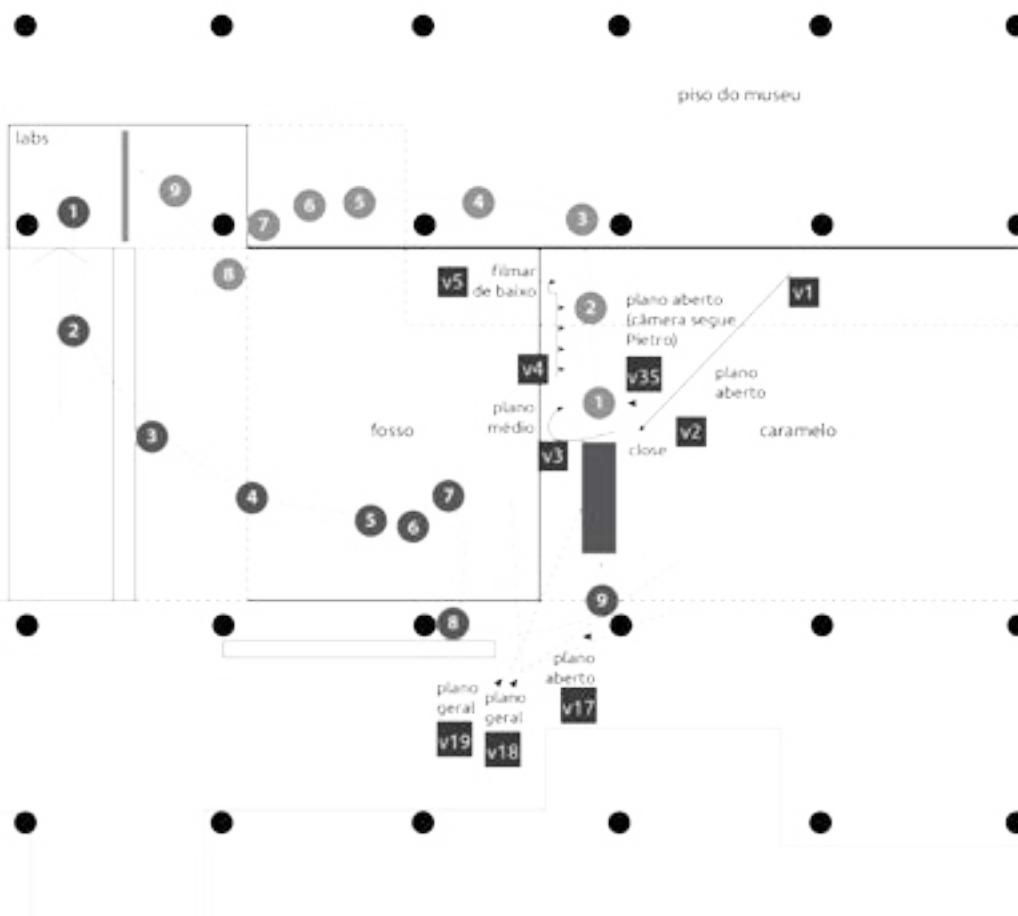


# **plantas para gravação**

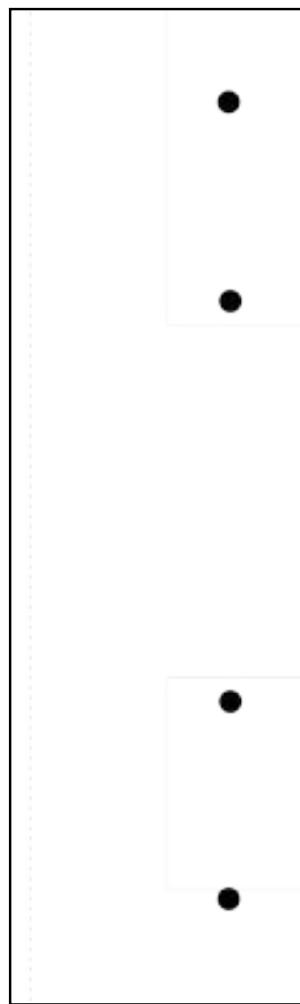


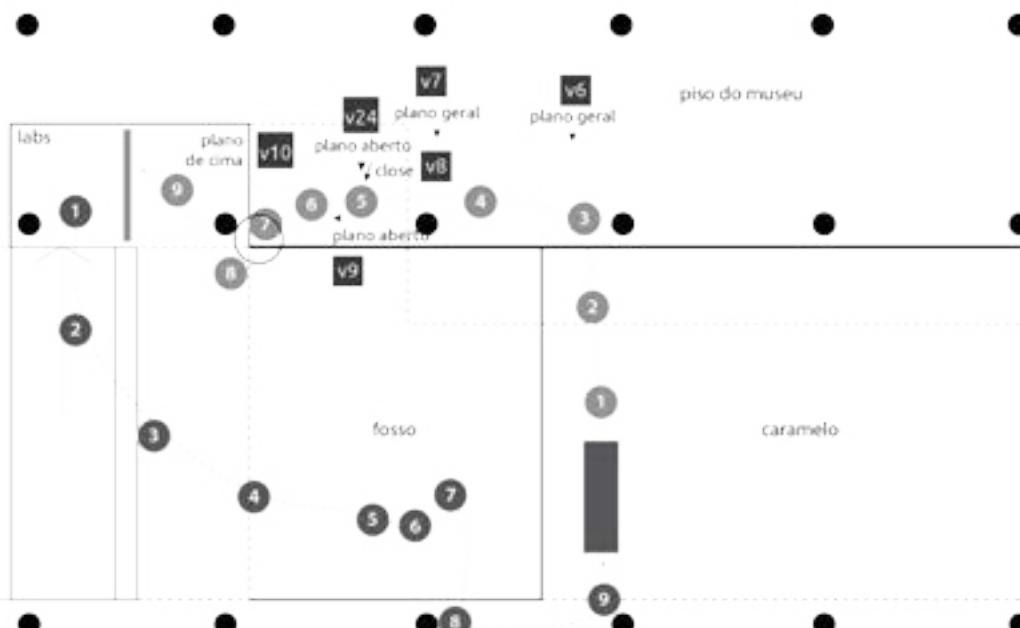
# **piso caramel**





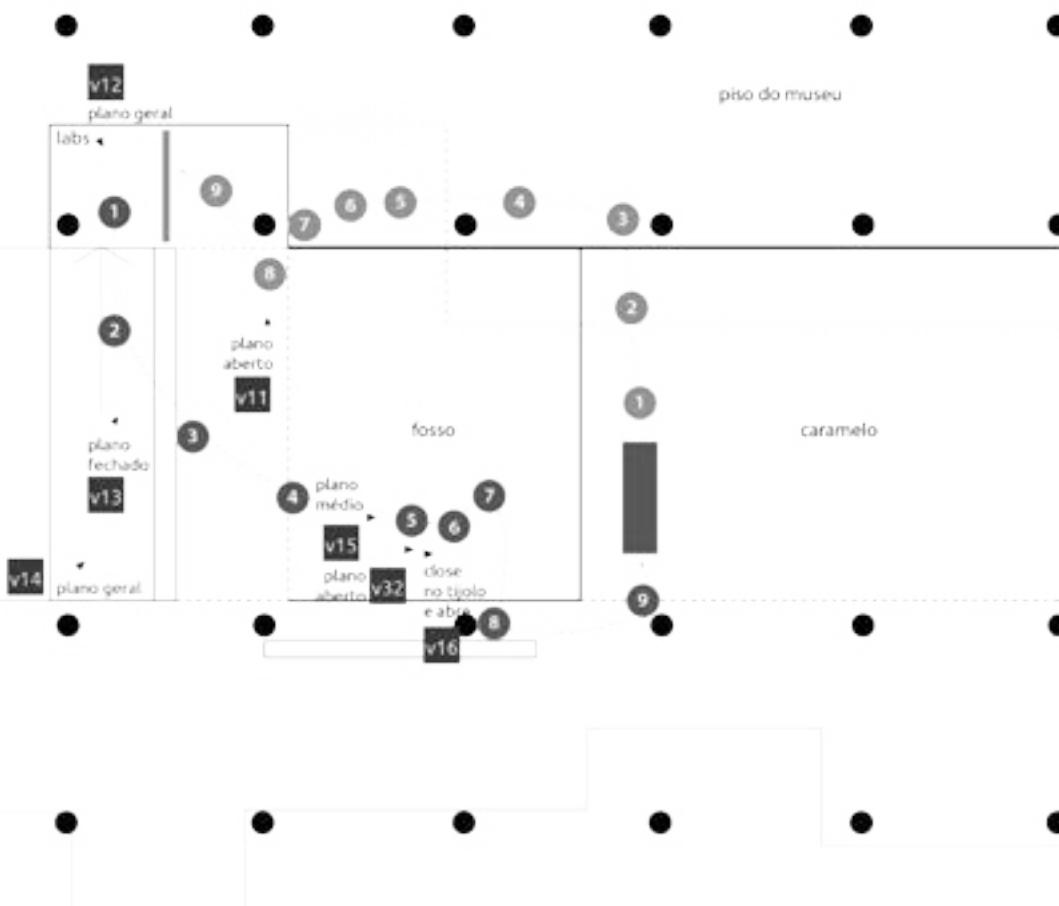
# **piso do museu**





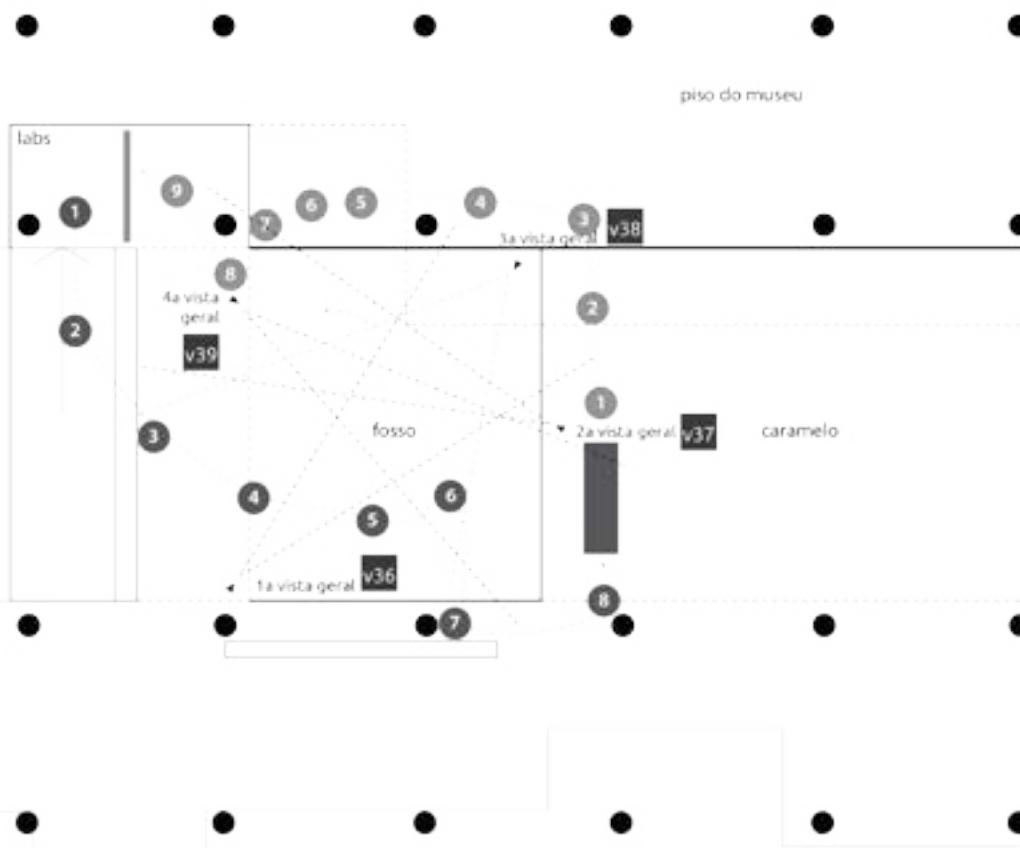
## **piso do fosso**





## **vistas gerais**





## **vista final**



